



ALESSANDRO CHIAPPELLI

SENATORE DEL REGNO

ARTE
DEL
RINASCIMENTO
 (RICERCHE E SAGGI)



ASSEGNA GRAF.
 RIVISTA MENSILE DI INFOR-
 MAZIONI TECNICHE INDV-
 STRIALI E COMMERCIALI
 ROMA

VIA COLA DI RIENZO 203

MCMXXV

CASA EDITRICE ALBERTO STOCK

ROMA

VIA ENNIO QUIRINO VISCONTI, 13

PROPRIETÀ LETTERARIA
Copyright by Alberto Stock

(1296) ROMA — GRAFIA, S. A. I. Industrie Grafiche, 1925

Alla Città di Firenze
Mia patria intellettuale

AVVERTENZA

Compongono questo volume due ordini di scritti: l'uno di *Studi e Ricerche*, più specialmente atto ad interessare li storici e li studiosi della nostra arte del Rinascimento: l'altro di *Saggi*, più generalmente diretti al pubblico colto; ma non sì che anche in essi li specialisti non possano trovare nuove osservazioni e originali raffronti artistici e letterari. Quasi tutti questi scritti ebbero la loro prima forma quando furono pubblicati la prima volta in periodici speciali d'Arte (come la *Rassegna d'Arte* di Milano, *L'Arte* di A. Venturi, il *Bollettino d'Arte* del Ministero, la *Rivista d'Arte* di Firenze diretta da G. Poggi, la *Rassegna d'Arte antica e moderna* diretta da Corrado Ricci, l'*Archivio storico italiano*, e altrove), ovvero in pubblicazioni periodiche di più generale cultura (come la *Nuova Antologia*, la *Rivista d'Italia*, il *Marzocco* di Firenze), e in massima parte nell'ultimo ventennio.

Ma così dispersi com'erano, molti di essi eran rimasti sconosciuti anche ai cultori di storia scientifica dell'arte. Conveniva dunque riunirli in volume, e insieme rivederli per modo da potersi ora dire rinnovati. Qui raccolti per ordine di argomento, riappaiono alcuni totalmente rifiuti, ed altri messi al giorno, come si dice, delle ultime ricerche, per quanto si poteva, sebbene di alcune opere, come la vasta col titolo *Development of Italian Schools of Painting*, che viene ora pubblicando l'olandese van Marle, io non abbia potuto, per ragione di tempo, trarre il partito che avrei desiderato.

Quelle che qui son presentate come *Introduzione* sono pagine destinate all'*Yearbook* per il 1924 della *Nuova Società letteraria* di Lund in Isvezia e in esso pubblicate, per dar notizia, specialmente agli stranieri, del lavoro che in questi ultimi anni è andato svolgendosi fra noi sulla

storia dell'arte nostra. Ma gioverà anche ai miei connazionali il conoscerle: come quelle che van rintracciando il processo, lento bensì e tortuoso, ma organico, onde si è venuta formando in Italia una vera storia critica dell'arte nazionale. Che anch'io vi abbia contribuito, in qualche minima parte, specialmente per le mie ricerche su Cimabue, sul Brunelleschi, su Giotto, sul Verrocchio, sul Signorelli ed altre, o con qualche saggio sull'Arte domenicana del Trecento, su Filippo Lippi, o su Raffaello, è per me cagione d'intimo compiacimento (anche se da altri non me ne venga lode), perchè mi richiama ai primi miei amori intellettuali, che furono per *le care arti divine*.

ALESSANDRO CHIAPPELLI.

Firenze, febbraio 1925.

INTRODUZIONE

STUDI RECENTI SULLA STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE E MODERNA IN ITALIA

LE ORIGINI

Quella che Lord Byron disse Mother of arts, l'Italia, è scesa relativamente assai tardi nel campo della storia dell'arte cristiana e moderna. Ella fu, è vero, quando non era nazione, e ben lontana da esserlo, alla metà del sec. XVI, la prima ad intraprendere la storia dei suoi artefici, a rivolgere la sua attenzione sul cammino da essi percorso nei tre secoli precedenti; quando, cioè, la florida e fruttifera pianta dell'arte cominciava a declinare dalla sua trisecolare attività, e non aveva vivente se non l'ultimo grande germoglio, Michelangelo. L'Hegel, come è noto, scrisse che la nittola, simbolo della Dea della Sapienza, Athena, esce soltanto nel crepuscolo vespertino, quando il sole tramonta. Comincia la critica, la teoria, la storia dell'arte, allorchè il periodo eruttivo e creativo della grande arte declina. La dottrina dell'arte poetica sorge in Grecia con Aristotele, allorchè la grande fioritura della poesia epica, lirica e drammatica era già passata; in Roma, sulle orme greche, con Orazio, quando comincia il decadimento della poesia ellenistica e della grande poesia latina, culminante in Lucrezio e in Virgilio. Pausania descrive la Grecia artistica (Periégesi) e Vitruvio formula le leggi dell'architettura romana e degli stili architettonici, dopochè la produttività artistica nell'Ellade e in Roma era pressochè esausta.

Non è meraviglia perciò che lo stesso accada per le arti del disegno in Italia; dove, sebbene preceduta lungo il Medio Evo da trattati e manuali tecnici delle arti figurative in latino e in volgare (ultimi dei quali il Trattato della Pittura di Cennino Cennini ai primi del Quattrocento, i Commentari del Ghiberti, e sulla fine del sec. XV o ai primi del seguente i Trattati del-

l'Alberti e di Leonardo), la vera e propria storia delle arti comincia intorno al 1550 con Giorgio Vasari, allorchè oramai le forze originali e creatrici dell'arte volgevano all'ocaso, e soli Michelangelo e il Tiziano mandavano gli ultimi lampi del loro genio creatore. La monumentale opera vasariana ebbe per l'Italia una grande importanza civile, come quella che conferì a diffondere sempre più la conoscenza di questa massima nostra gloria, le arti del disegno, nei paesi stranieri; diffusione alla quale avevan dato opera i nostri artefici, prima nella Corte papale d'Avignone, poi alla Corte di Francesco I in Francia, come nelle corti d'Inghilterra, di Spagna e di Ungheria, e pei contatti diretti dei nostri cogli artefici fiamminghi e tedeschi fino dalla metà del sec. XV. Mentre l'Italia, cadute oramai le libertà comunali, coi Principati andava via via perdendo la sua libertà politica nel dominio conteso tra Francia e Spagna, manteneva la sua supremazia nel campo della letteratura e dell'arte nei tre secoli seguenti di servitù politica e civile ⁽¹⁾. Oggi della grande opera vasariana, in grazia delle ricerche recenti del Frey ⁽²⁾, del Fabriczy, del Kallab, dello Scoti-Bertinelli e di altri studiosi, siamo in grado di conoscere le origini, il processo formativo, le fonti dirette e indirette a cui egli attinse per raccogliere ed ordinare le notizie onde comporre le Vite degli artefici del disegno, sia nella prima edizione Torrentiniana del 1550, sia, diciotto anni dopo, nella Giuntina del 1568. Incitato e consigliato dal Giovio, dal Tolomei, e da altri eruditi ed amici, ed aiutato dal Caro, da Don Miniato Pitti, dal Razzi, e più dal dotto Don Vincenzo Borghini, egli pose mano all'opera storica a cui si era già spontaneamente preparato con note sugli antichi artefici fino dalla sua giovinezza. Per questi più specialmente si giovò di fonti scritte, come dei ricordi di D. Ghirlandaio (oggi perduti), dei Commentari del Ghiberti [editi prima dal Cicognara, poi più tardi e compiutamente nell'edizione vasariana del Le Monnier, dal Frey, e ora dal von Schlosser ⁽³⁾] e di un manoscritto, pervenutoci in varie redazioni fiorentine, sotto il nome di Libro di Antonio Billi, dei primi decenni del sec. XVI, ma certamente

⁽¹⁾ Vedi sulla importanza civile delle *Vite* del Vasari un mio articolo nel Numero Unico aretino in onore del Vasari (1911), e nel periodico fiorentino il *Marzocco*, 20 luglio 1911.

⁽²⁾ Vedi il *Carteggio* di G. VASARI, edito ed accompagnato da commento critico di Carlo Frey, München, 1923.

⁽³⁾ I. v. SCHLOSSER, *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten*, Berlin, 1912.

risalente a più antiche tradizioni e documenti, come gli studi del Frey e del Fabriczy han dimostrato; oltrechè si valse del suo stesso occhio di artista e della sua pratica nel riconoscere la maniera degli antichi maestri di pittura, a cui più volte egli fa appello. Per gli artefici più recenti raccolse notizie dai suoi corrispondenti in ogni parte d'Italia, e pei contemporanei si fondò sulla diretta esperienza personale, serbando anche di fronte ai suoi avversari, come il Bandinelli, lo Zuccari e il Cellini, una serena equanimità di giudizi che tutti gli hanno riconosciuta. E se potè parere alla critica alquanto parziale pei fiorentini ed esaltatore dei suoi artefici aretini e conterranei, questo è più da ascrivere alle imperfette informazioni che degli artefici e delle altre scuole d'Italia potè avere, anzichè ad un proposito esclusivo di municipale o regionale parzialità. Ad ogni modo la forma che assunse questo primo tentativo di storia artistica non poteva essere che la forma biografica; ancorchè nell'opera vasariana la distribuzione in epoche, i Proemi che queste precedono e caratterizzano, e la Introduzione in cui bravamente tratta della tecnica delle varie arti del disegno, correggano in parte questo carattere narrativo o elencativo dell'opera e dimostrino un primo sforzo verso una concezione più scientifica e organica dello svolgimento e del progresso dell'arte.

E si può dire che, per oltre due secoli, l'opera vasariana rimase quasi il tipo e il modello su cui si esemplarono gli scrittori di questa materia, i quali furono tutti, più o meno, biografi di artisti. Che se il Cellini in quella sua mirabile Vita, ammirata e tradotta dal Goethe, e nei Trattati sulla Oreficeria e la Scultura, accennò a mettersi in un'altra via, la forma biografica serbò il Riposo di Raffaello Borghini (1584), che può considerarsi come un debole compendio del Vasari, e un'appendice ad esso per quella parte che si riferisce ad artefici maturati dopo l'età del biografo aretino. E più spiegata forma biografica ebbe, distribuita in decennali, l'opera ampia del Baldinucci, Notizie dei professori di disegno da Cimabue in qua (1681-1728): opera ispirata ad un proposito dichiarato e ostinato di fiorentinismo soverchio, e perciò fieramente combattuta fin dal suo tempo dal Malvasia e da altri illustratori di altre scuole pittoriche italiane; ma che pure ebbe due meriti insigni (oltre la bella toscaneità della lingua): la cura di ricerche documentarie, specie per gli antichi artefici, che, per quanto imperfette e spesso condotte con poca accuratezza, servirono di qualche compimento al Vasari; e l'aver egli, per primo, aggiunte alle notizie

sugli artefici nostri quelle ch'ei potè raccogliere su pittori e scultori stranieri, specie francesi, fiamminghi e tedeschi. Ma col fiorire delle scuole regionali nei vari centri artistici italiani, e in parte come reazione all'esclusivismo toscano del Vasari, e fiorentino del Baldinucci, venne su, durante il sec. XVII e il seguente, una copiosa fioritura biografica di artisti in ogni parte d'Italia. A Roma, il Baglione (1642), il Bellori (1672), il Lioni (1731), il Pascoli (1732), il Bottari (1769), il Passeri (1772); a Bologna, il Malvasia (1760) e il Crespi (1769); a Ferrara, prima assai del Baruffaldi e del Laderchi, il Cittadella (1782); a Napoli, il De Dominicis (1742); a Messina, il Grano (Hakert) (1792); a Genova, il Soprani (1674); a Bergamo, il Tassi (1793); a Cremona, il Zeist (1774); a Venezia, il Ridolfi (1648), il Boschini (1660), il Longhi (1762), il Zanetti (1771); a Verona, il Dal Pozzo (1718). A questa letteratura biografica e pragmatica degli eruditi locali che raccolsero le notizie degli artefici delle varie regioni d'Italia, si possono riaddurre i commentari e le annotazioni delle Vite vasariane, dal Bottari e dal P. della Valle (celebratore dei senesi) fino agli Editori del Vasari Le Monnier (1846), e ai Commentari, più ricchi, ma bisognosi oramai di complimenti, del benemeritissimo Milanese (1878 ss.). E con essa pure si allineano gli Abbecedari, e i Dizionari (Orlandi, Ticozzi, Milizia, ecc.), i Carteggi degli artisti (Bottari-Ticozzi, Gualandi, Gaye), i Viaggi artistici (Barri, Scaramuccia, Fontani), le antiche guide locali, e in generale ogni raccolta di notizie concernenti gli artefici e le opere d'arte.

I PREPARATORI E GL'INIZIATORI

Fino a qui gli studi sull'arte nostra non erano che opere di mera erudizione retrospettiva. Soltanto sulla fine del sec. XVIII e nei primi decenni del XIX si può dire incomincino in Italia i tentativi di una storia veramente critica e scientifica dell'arte. Mirabile pel suo tempo, e in parte esempio ancora vivo pel nostro, e vero precursore della moderna critica storica dell'arte è, senza dubbio, l'abate Lanzi: il cui nome e la cui opera grandiosa di erudito e di scrittore aspetta ancora chi ponga mano ad adeguatamente illustrarla. Per proprietà di lingua annoverato dall'Accademia della Crusca per la lingua d'Italia fra i suoi testi di scrittori citati nel suo secolare Vocabolario, stilista elegante e vivace, singolare nel qualificare con efficace e sobria aggettivazione, talora prossima ai moderni,

lo stile pittorico delle varie scuole e dei singoli maestri, il Lanzi si può dire veramente il padre della storia della pittura italiana di quei due secoli detti di decadenza o del barocco (600 e 700), a cui oggi la critica italiana e anche la straniera si volgono con singolare predilezione ⁽¹⁾. Se per la parte che comprende i secoli descritti dal Vasari, il lavoro del Lanzi è in gran parte antiquato (salvo nei giudizi sul carattere degli artefici, quasi sempre esatti ed incisivi), per il periodo dei due secoli successivi è l'antesignano di quella storia pittorica di essi che oggi soltanto ritorna in onore. Onde chi si è accinto, dopo un vario lavoro monografico, italiano e straniero, degli ultimi anni, a ricostruire questa storia di una età finora dalla critica storica e artistica o spregiata o negletta, ha dovuto tener presente il disegno già tracciato, con sicura mano, dal mite abate toscano, per lunghi anni direttore ed ordinatore delle Gallerie e dei Musei fiorentini ⁽²⁾. Il quale, se sui critici odierni ha il vantaggio di aver vedute, con mirabile diligenza, ai luoghi loro, molte tavole e tele che oggi non vi son più, disperse oramai, come sono, le antiche quadre, e soppresse o distrutte molte delle antiche chiese, non ebbe, d'altra parte, modo, come si ha ai dì nostri, di studiare nelle gallerie e nelle collezioni estere molte opere dei nostri artisti; collezioni che, al suo tempo, col commercio antiquario già avviato, come egli più volte ci attesta, si andavano appena formando e costituendo in varie nazioni di Europa. Ho parlato di « mirabile diligenza » del Lanzi e di preparazione adeguata a tanta impresa, che egli stesso paragona all'opera letteraria del Tiraboschi (il primo vero storico della nostra letteratura); di quel Tiraboschi, grande erudito, che incitò il Lanzi, col suo consiglio, all'impresa parallela alla sua, come il Lanzi stesso ci attesta. Alieno da ogni municipalismo locale, il Lanzi si mantiene sempre sereno nelle contese fra gli storici che l'han preceduto, riconoscendone i meriti e i difetti con equa parola, e in quelle assai vive fra gli eruditi del tempo suo; dei quali e delle opere loro ha notizia piena e sicura, come può vedersi dal secondo Indice annesso all'opera sua. Ma non contento dei giu-

⁽¹⁾ Vedi il mio scritto « Il glorioso tramonto della Pittura italiana, e la critica nuova » nella *Nuova Antologia*, 16 luglio 1922.

⁽²⁾ Vedi il lavoro di LUIGI DAMI sulle forme e lo svolgimento della Pittura italiana nel 600 e nel 700, nel ricco volume *La pittura italiana nel Seicento e nel Settecento*, edito dalla Casa Editrice Bestetti e Tuminelli, 1924.

dizi altrui, non solo si valse di antiche memorie e di scritture inedite e sconosciute relative ai pittori da lui illustrati, ma volle sincerarsi vedendo da sè, con coscienziosa diligenza, le opere loro: nè soltanto nelle città d'Italia sì anche nei più impervi paeselli, prendendo note che ci fan fede della sua autopsia e acribia di critico sagace ed esatto. Chi pensi alle difficoltà grandi di tali viaggi, e in quel tempo, non può non riconoscergli questo merito grandissimo ed essergliene grato.

Ma ciò che lo rende ammirevole e ne fa il vero precursore dei metodi nuovi di critica e di ricerca, è la piena sua consapevolezza della necessità di una sintesi organica dopo il lavoro analitico degli eruditi suoi predecessori. Chi legge la mirabile Prefazione all'edizione seconda della Storia pittorica dell'Italia (1796-1809) (la cui prima edizione è del 1789), rimane oggi colpito della viva modernità dei criteri e del metodo da lui adoprati nell'opera sua. La quale vuol presentare, come egli dichiara, « il sistema della storia pittorica », dando alle sparse notizie erudite e biografiche « quella che da Orazio fu detta series et junctura, senza la quale non può essere nè dirsi storia »: dacchè nei libri e negli studi precedenti egli non trovava chiariti « quelle epoche e que' cangiamenti dell'arte, che sopra ogni cosa cerca un lettore pensatore: perocchè quindi apprende ciò che ha contribuito al risorgimento e alla decadenza, ed è anco aiutato a conservare nella memoria la serie e l'ordine de' racconti. E veramente la storia pittorica è simile alla letteraria, alla civile, alla sacra. Ell'ancora ha bisogno... di qualche distinzione di luoghi, di tempi, di avvenimenti, che ne divisi l'epoche, e ne circoscriva i successi: tolto via quest'ordine, ella degenera, come le altre, in una confusione di nomi più conducente a gravar la memoria, che ad illustrare l'intendimento ».

Tre oggetti principalmente si prefisse il Lanzi quando pose mano a distender l'opera. « Souvenire a questa parte ancor negletta della storia d'Italia; contribuire all'avanzamento dell'arte; agevolare lo studio delle maniere pittoriche ». Dei quali intenti a noi giova, pel nostro fine, considerare solo il primo e il terzo. Tessere la storia della pittura era celebrare la maggior gloria italiana, ed iniziare quella di tutte le arti belle: al quale ultimo fatto non fu allora, nè si è ancora, che imperfettamente provveduto, come vedremo. Ma l'opera del Lanzi ebbe, senza dubbio, un'alta importanza nazionale e civile, in un tempo in cui l'Italia non riconosceva il suo essere di nazione se non nelle gloriose, e non mai venute meno, tra-

dizioni della sua cultura e del suo antico primato intellettuale. Per quel che concerne la odierna critica dell'arte, tuttavia, più importante è l'altro proposito del Lanzi di agevolare « la cognizione delle maniere pittoriche ». E qui egli è veramente vicino alla critica stilistica della pittura del Rinascimento, iniziata, circa un secolo dopo, non per l'Italia soltanto, ma per l'Europa, da Giovanni Morelli. Poichè a lui non basta assegnare una pittura ad una certa epoca o scuola, come gli antiquari fanno d'una scrittura o i letterati di un documento letterario. Bisogna sulle stampe (allora si era ben lontani dalle odierne fotografie artistiche), sui disegni dei maestri, rendersi familiari i loro propri caratteri di stile, le loro variazioni a seconda delle diverse loro età e delle varie influenze da essi sentite. Più ancora giova a riconoscere l'originalità della mano pittrice, il colorito, che ognuno si forma più per certo proprio sentimento che per magistero altrui; vedere come il maestro usi compartire i colori, come li avvicini, come li ammorzi: quali sieno le sue tinte locali, quale il tono generale che armonizza i colori. Ma ciò non basta, per discernere il maestro dai seguaci suoi e dagl'imitatori. Allora conviene che « i periti si avvicinino al quadro per farvi sopra quelle diligenze che si costumano nelle giudicature, quando trattasi della ricognizione di un carattere. La natura... dà a ciascuno nello scrivere un girar di penna che difficilmente può contraffarsi o confondersi con altro scritto. Una mano avvezza a muoversi in una data maniera, tien sempre quella: scrivendo in vecchiaia, divien più lenta, più trascurata, più pesante: ma non cangia affatto carattere. Così è in dipingere. Ogni pittore non si discerne solo da questo: che in uno si nota un pennello pieno, in un altro un pennello secco; il far di questo è a tinte unite, di quello è a tocco; e chi posa il colore in un modo, e chi in altro; ma in ciò medesimo, che a tanti è comune, ciascuno ha di proprio un andamento di mano; un giro di pennello, un segnar di linee più o men curve, più o men franche, più o meno studiate, che è proprio suo ». Ora chi non vede che in queste così fini osservazioni espresse con tanto efficace evidenza pittrice, noi siamo già nel campo della critica stilistica Morelliana e dei seguaci suoi? Che anzi, per certi rispetti, il Lanzi sembra sopravanzare il Morelli; dacchè questi dà la maggiore importanza ai particolari del disegno (il modo di trattare le orecchie, o le mani, per atto d'esempio, o certo modo di far le pieghe e così via), dove è possibile, ad uno stesso pittore, modificare o variare il proprio costume, almeno in parte, mentre l'anda-

tura della mano, per esempio nel modo di disegnare i tratti nelle ombre, è qualcosa di connaturato e d'invariabile, come la mano della scrittura è per i periti grafologi riconosciuto carattere distintivo e immutabile nei singoli individui. Tale è il merito massimo, e la vera modernità dello antico storico e critico della Pittura italiana.

L'esempio del Lanzi non rimase allora senza frutto; ma in un ordine di ricerche non propriamente sue. Cominciarono le ricerche archivistiche e documentarie sugli antichi maestri. E di queste fu, si può dire, benemerito iniziatore Sebastiano Ciampi pistoiese, professore di lettere greche prima a Pisa, poi nell'Università polacca di Wilna, col suo pregiato lavoro Notizie sulla sacrestia pistoiese dei belli arredi e di altre opere d'arte (1810), non sempre esatto nei riferimenti delle antiche carte, ma di buono esempio di ricerca ad altri studiosi come al Da Morrona, e più tardi al Bonaini e al Gualandi (Memorie inedite di Belle arti, 1840-44); sollecitati questi due ultimi, come altri eruditi di varie parti d'Italia, anche dall'opera di due stranieri che già avevano ricercate le carte antiche nei nostri archivi, il Ruhmor (Italienische Forschungen, 1821) e il Gaye (Carteggio inedito di artisti, 1839 segg.). Ritentò bensì un'altra Storia della pittura Italiana Giovanni Rosini (1839 ss.); opera più che pel testo, anche per quel tempo fallace quanto ai giudizi e ai criteri storici, oggi solo degna di esser consultata per le copiose tavole, da cui si ha qualche ragguaglio di opere fino allora sconosciute ed oggi disperse o smarrite. Ma l'esempio del Lanzi aveva incitato il Cicognara a tentare un altrettale impresa per la Storia della Scultura (1823). Ora, quantunque il gentiluomo veneto si giovasse di molti aiuti e di documenti finallora inediti (come i Gommentari manoscritti del Ghilberti), i giudizi suoi son poco attendibili, informati come sono troppo al gusto neo-classico del tempo e dell'arte scultoria del Canova, che egli degnamente illustrò. E certo non basta quell'opera a colmare una lacuna così sensibile di una nostra speciale Storia della scultura italiana; lacuna che oramai sarebbe tempo di colmare, specialmente dopo i molti studi importanti sulla plastica nostra per opera degli stranieri come il Perkins per l'Inghilterra, il Reymond e il Müntz per la Francia, il Bode, il Semper, lo Schmarsow, lo Schubring per la Germania, il Marquand per l'America, per addurre solo i nomi dei critici maggiori

Il qual difetto in una storia nostra della scultura si ripeté, e continua anche oggi, per l'Architettura. Dopo gli studi del Milizia, spirito

bizzarro (anche nel senso dantesco) ed acuto, tentò una Storia generale dell'Architettura italiana Amico Ricci (1857, 3 voll.), opera oramai antiquata e inadeguata. Ed è da augurare che una opera italiana complessiva su questa grande arte venga finalmente alla luce, preparata com'è da ottimi lavori dei critici non stranieri soltanto ma anche italiani; come quelli di Luca Beltrami, Camillo Boito, di Pietro Selvatico, del Canestrelli, del Cattaneo, dell'acutissimo Nardini-Despotti (lo spirito negativo che poteva dire di sè come il Mefistofele goethiano *ich bin der Geist der stets verneint*), del Rivoira, e infine di I. B. Supino.

LA STORIA CRITICA DELL'ARTE ITALIANA

Il sorgere di una storia veramente critica e scientifica italiana della nostra arte, data, si può dire, dalla seconda metà del secolo scorso; e si raccoglie dapprima intorno a due metodi diversi per origine ed anzi spesso discordi fra loro, e non ancora pienamente convergenti ad unità armoniosa: la critica stilistica, e la critica documentaria. Di questa seconda, la ricerca documentaria, il maggior rappresentante si può dire fra noi Gaetano Milanesi; della prima è padre veramente Giovanni Morelli. Noi già dicemmo che le indagini sulle antiche memorie relative agli antichi maestri, cominciate dai vecchi eruditi locali, e più specialmente dal Ciampi e da altri al principio del secolo scorso, proseguite più tardi dal Gualandi, dal Bonaini, e dai benemeriti editori del Vasari nell'edizione Le Monnier (1846 e segg.), Carlo Pini, Carlo e Gaetano Milanesi, il Padre Vincenzo Marchese (che illustrò egregiamente in tre edizioni successive dal 1854 al 1878, le Memorie degli artisti domenicani), ebbero più tardi intorno e dopo la metà del secolo notevole incremento ed ammirabile svolgimento. Cesare Guasti, scrittore elegantissimo e storico sagace quanto altri mai, raccoglieva dalle carte dell'Opera di S. Maria del Fiore la istoria documentata della edificazione della Cupola (1857) e trent'anni dopo (1887) quella della stessa cattedrale fiorentina: illustrava con fine gusto dell'arte e col sostegno dei documenti molte opere e vite di maestri antichi (Scritti d'arte, 1874). Egli stesso aveva contribuito, insieme a Pietro Selvatico, a Camillo Boito, al Campori, e ad altri eruditi dell'alta e della media Italia, a quella opera che era stata, circa la metà del secolo, il centro intorno a cui si aggirava tutta questa ricerca documentaria sugli antichi artefici per opera

dei nostri studiosi, l'edizione vasariana del Le Monnier. Fra questi studiosi emergeva Gaetano Milanese che era stato pars magna della stessa edizione vasariana, e con due importanti raccolte di documenti dell'arte senese (1853, 1871), con vari scritti nel periodico Il Buonarroti, e nel Giornale degli archivi toscani, e infine col volume Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana (1901) si era preparato, dopo ricchi e vari spogli d'archivio, ad accrescere di più copiose note e commentari l'edizione delle Opere del Vasari (Firenze, 1878 e segg.) che porta oramai il suo nome, e rimane ancora fondamentale per questi studi; ancorchè le edizioni inglesi del Richter, tedesche del Gronau e del Frey, e in parte la piccola collezione delle Vite vasariane della Casa Editrice Bemporad, per certi rispetti particolari servano ad integrarla, e a metterla al giorno degli studi più recenti. Opera ancora desiderata (della quale aveva dato un buon saggio Adolfo Venturi colle Vite vasariane di Gentile da Fabriano e del Pisanello nel 1896) sarebbe una nuova edizione del Vasari per ogni rispetto compiuta, la quale ai risultati più sicuri così della ricerca delle fonti e dei documenti come della critica stilistica e comparativa, unisse la riproduzione fotografica delle opere più caratteristiche di ciascuno degli artefici. Ma quest'opera, monumentale e dispendiosissima, sarebbe di per sè difficile impresa, e non potrebbe esser condotta da uno solo: anzi richiederebbe una collaborazione di specialisti, come è avvenuto per l'Histoire de l'art del Michel, e per l'Handbuch der Kunstwissenschaft diretto dal Burger, e da poco incominciato (1913). Ad ogni modo, l'opera della critica documentaria è continuata fra noi in questi ultimi anni assai alacramente: per l'opera del Bertolotti, del Supino, di Giovanni Poggi ⁽¹⁾ (editori della Miscellanea d'arte, poi Rivista d'arte, ora cessata o sospesa, come auguriamo), di Peleo Bacci ⁽²⁾, del Lorenzoni, del Giglioli, del Carnesecchi, del Tanfani-Centofanti, di Mario Salmi, e di altri valenti studiosi: a Roma, per opera, prima di Domenico Gnoli (fondatore dell'Archivio storico dell'arte), del Muñoz; a Venezia, specialmente circa il Carpaccio, per le ricerche archiviali di Pompeo Molmenti.

⁽¹⁾ Di cui l'Istituto storico germanico per l'arte in Firenze, ha pubblicato nelle *Florentinische Forschungen*, due volumi sopra il *Duomo di Firenze e la sua ornamentazione* (1909).

⁽²⁾ Vedi i tre importanti volumi *Documenti toscani per la storia dell'arte* (1905 e segg.).

Senonchè codesta indagine documentaria, almeno fino al tempo del Guasti e del Milanese, era rimasta come isolata dal moto più generale della critica letteraria e storica del Rinascimento che si svolgeva in Italia, e specialmente in Toscana. L'educazione letteraria e l'indagine storica, anche per quel che riguarda la storia del nostro Rinascimento e le origini della nostra letteratura, si erano svolte fra noi per molto tempo senza che passasse quasi per la mente dei maggiori maestri della critica letteraria e storica italiana e di molti dei loro discepoli, che accanto a Dante ci fosse Giotto, che accanto al Poliziano e a Lorenzo fiorissero il Botticelli e il Ghirlandajo, e accanto all'Ariosto, Raffaello e Leonardo; o che valesse il pregio di studiare le opere grandi dei nostri artefici come una delle più grandi, e forse la più grande e originale, fra le manifestazioni geniali del Rinascimento italico. Era tutta una gran parte vitale della cultura nazionale che così rimaneva negletta ed estranea all'opera della nostra critica storica (¹). E dico pensatamente della nostra: perchè la critica straniera da lungo tempo aveva esercitato questo terreno fiorito dell'arte italiana. A nessuno dei più solerti indagatori stranieri della storia del nostro Rinascimento accadde mai quello che accadde anche ai migliori nostri studiosi di quel periodo che va dal sec. XIII al XVI, i quali delle arti del disegno si mostrarono o incuranti o ignari. Il paragone, per questo rispetto, è curioso e significativo. Il Burchkardt che ci dette il quadro forse più compiuto della cultura della nostra Rinascenza, è anche l'autore del Cicerone, uno dei migliori manuali della storia delle arti italiane, e ha dato poi a questa storia altri e non meno pregevoli tributi recenti. E come F. X. Kraus nella sua mirabile Geschichte der christlichen Kunst (1896-1900) seppe associare la storia dell'arte con quella del movimento di tutta la cultura nelle varie epoche, così fece in Francia il Müntz nella pregevole Histoire de l'art pendant la Renaissance (2 voll., 1896-98). E quello che si dice qui della Germania e della Francia può bene applicarsi al migliore storico che del nostro Rinascimento abbia dato l'Inghilterra, J. A. Symonds; la cui vasta opera History of the Renaissance in Italy comprende un volume dedicato alle belle arti, pieno di acume e di vedute talora geniali.

(¹) Cfr. la Introduzione alle mie *Pagine di antica arte fiorentina*, Firenze, 1905: e già in un mio articolo sul risveglio degli Studi storico-artistici in Italia, nel *Marzocco*, 25 dicembre 1900.

Ora se prendiamo alcuni dei più autorevoli illustratori nostri del Rinascimento, come Pasquale Villari, o delle origini della nostra letteratura, come il D'Ancona, il Monaci, il Bartoli, per non parlare dei viventi⁽¹⁾, è singolare il vedere come quasi essi non facciano parola delle arti del disegno in quella età; quasichè ad intendere l'Umanismo fiorentino e a penetrarne lo spirito, Masaccio o il Brunelleschi, o la nobile figurazione di quella vita che ne ha dato il Ghirlandaio o il Botticelli, valessero meno di una orazione del Salutati, delle Vite del Bisticci, o di uno scritto del Pico o del Ficino. E chi non sa oggi che il sorgere dello « stil nuovo » col Cavalcanti, con Cino e con Dante è un fatto parallelo al risorgere della pittura con Cimabue e con Giotto, e della scultura con Nicola e Giovanni Pisano? Nè questa era colpa di quelli autorevoli maestri di materie storiche e letterarie; bensì della loro educazione letteraria, che rimaneva estranea all'opera che accanto a loro svolgevano, per la critica documentaria dell'arte, valentuomini come il Milanese e il Guasti; ed era testimonianza di questo innaturale divorzio della storia dell'arte da quella delle lettere e dell'istoria civile. Il Carducci medesimo, così grande poeta e storico della letteratura dei primi secoli, non ricordò che le Madonne del Perugino e di Raffaello, senza mostrare di conoscere o di saper altro della nostra grande arte. Solo il D'Annunzio infiorò i suoi più squisiti romanzi ed alcune sue liriche, di paragoni e ricordi derivati delle più elette immagini create dagli artefici umbri, toscani e veneti (Pier della Francesca, il Signorelli, il Botticelli, il Verrocchio, Giov. Bellini).

Il vero è che intorno al cominciare del nuovo secolo le condizioni della nostra cultura erano, anche per questo rispetto, profondamente mutate, come vedremo. Ma tuttavia nel campo stesso della storia dell'arte la ricerca documentaria si trovava accanto, e spesso contro, ad una corrente diversa di studio, la critica stilistica. Maestro ed esponente primo di codesta indagine diretta sulla opera d'arte specialmente pittorica, come notammo, Giovanni Morelli, e con lui G. B. Cavalcaselle: due valentuomini dell'alta Italia, i quali lavoravano a preparare una storia scientifica dell'arte, indipenden-

(1) Fra i più giovani critici della nostra letteratura quelli che hanno mostrato di sentire codesta compenetrazione della letteratura e dell'arte, in quei secoli, sono da annoverare Guido Mazzoni, il Biagi, il Novati e il Morpurgo.

temente, o quasi, dalla indagine documentaria, che principalmente fioriva in Toscana. Ho detto « spesso contro » perchè le due direzioni, o i due modi di studiare le opere delle arti figurative, procedevano per vie diverse ed anche divergenti. Mentre parrebbe, a tutta prima, che le iscrizioni, o le sigle, o i documenti, o le testimonianze scritte in genere certifichino l'appartenenza di questo o quel dipinto a questo o a quel tale autore, chi conosce i costumi e i modi con cui si conducevano dagli artefici le opere d'arte, è condotto a limitare assai codesta evidenza di prima mano. I documenti, dicono gli zelatori della critica stilistica, vanno interpretati; non bastano di per sè ad assicurare la paternità di un dipinto; ed anche la firma posta a piè della tavola, o i pagamenti fatti ad un artista, non sempre guarentiscono che l'opera sia propriamente uscita dalla sua mano. Il maestro di bottega, o il capo scuola come diremmo oggi, era spesso l'assuntore di una impresa; tutt'al più il direttore del lavoro, l'ideatore, ma non per questo, in tutte le parti, e sempre, l'esecutore. Esempi di tal fatto ve ne hanno, nel Trecento e nel Quattrocento, innumerevoli. Spesso a garzoni di bottega, ad allievi ed aiuti, era affidata l'esecuzione di un'opera, ancorchè il nome del maestro figure come autore di essa. Di qui la necessità di un attento esame della mano, della maniera, dello stile, condotto e diretto da una larga comparazione critica di opere affini o congeneri. Il Morelli (pseudonimo Ivan Lermolieff) fu il formulatore di questo metodo in due scritti che restano fondamentali per la teoria stilistica e le sue applicazioni. Le Opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino (pubblicate in tedesco nel 1880, in italiano nel 1886), e Della pittura italiana: le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma (originale tedesco del 1890: trad. in ital. 1897). Il metodo ivi propugnato può essere fallace se applicato in modo imperfetto e parziale: onde è spiegabile la diffidenza dei fautori del documento e delle testimonianze scritte, i quali accusano di soggettivo e personale codesto sistema di critica. E basta vedere come gli editori del Vasari del Le Monnier, e lo stesso Milanese, si attengono quasi sempre al criterio documentario. Convien riconoscere tuttavia come il Morelli si circonda delle più prudenti cautele, riprendendo i concetti già espressi, come vedemmo, dal vecchio Lanzi. Lo stile è ciò che vi è di più intrinseco e di più sicuro in un'opera. Ma per rintracciare la mano di un'opera d'arte dubbia o incerta, o per determinare in genere le relazioni stilistiche tra

diverse opere ⁽¹⁾, non è bastevole l'impressione complessiva che quell'opera fa sull'osservatore, a meno che questi non sia dotato di un'eccezionale intuizione o possa vantare una consumata esperienza. Codesto criterio complessivo può condurre a giudizi approssimativi: a determinare, per atto di esempio, la scuola a cui appartiene un'opera, non già a distinguere l'autore tra altri artisti ad esso affini. La precisione del giudizio o il suo accertamento positivo non si possono ottenere che mediante l'esame analitico, e particolarmente fissando l'attenzione su certi particolari, che sono l'espressione propria e quasi la sigla personale di ciascun artefice, su alcuni accessori che inconsapevolmente ogni autore ripete da un'opera all'altra. Così solo possiamo verificare in modo sperimentale se in opere anonime o dubbie si ritrovi la mano riconosciuta già in opere certe.

Questa dottrina morelliana, sviluppata dall'eminente critico inglese Berenson nei vari e capitali suoi lavori sulla pittura italiana e i disegni dei maestri fiorentini, fu rettificata in qualche parte da Adolfo Venturi nel volume sulla Galleria Crespi di Milano (1900). Ma rimase fondamentale, ed aperse la via alle ricerche più recenti dei nostri studiosi dell'arte, fra i quali emerse il Frizzoni. Naturalmente essa presuppone e richiede che, come ogni metodo sperimentale, si eserciti su largo campo comparativo; e perciò implica una larga cognizione di materia artistica e la possibilità di una estesa critica comparativa anche nelle pinacoteche e nelle collezioni straniere. Su questa via, difatti, si son messi gli studiosi nostri di questi ultimi anni: e primo a darne l'esempio, prima anche che il Morelli avesse formulati i suoi criteri stilistici, fu il veronese Cavalcaselle, il quale unitosi all'inglese Crowe pubblicò in inglese una *History of painting in Italy* fino dal 1864 (più tardi in nuove edizioni del Langton Douglas, 1903, e di altri), riprodotta con molte giunte, in edizione italiana (1886-1908), col titolo *Storia della pittura in Italia dal sec. II al XVI*, integrata da lui con altri volumi sulla *Pittura nell'Italia Settentrionale*, su Raffaello, e sul Tiziano; opere tutte di grande importanza e ancora fondamentali per il periodo dal Duecento in poi, mentre la storia generale della pittura è ormai antiquata

⁽¹⁾ Come giustamente avverte P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana* (della quale diremo più oltre), I, 4, 1924.

per la parte che riguarda la pittura paleo-cristiana e medievale ⁽¹⁾. La grande opera del Cavalcaselle unisce alle sicure notizie della critica documentaria, un fine giudizio sulle maniere degli artisti. Quella stessa diligenza della autopsia che era stato pregio del vecchio Lanzi, è rinnovato merito del Cavalcaselle, al quale pure mancava, in gran parte, il potente sussidio del materiale fotografico venuto in uso più tardi. Ma sul Lanzi ha il grande vantaggio di aver potuto trar partito da una ricchissima miniera di comparazioni: avendo egli diligentemente visitate e studiate collezioni pubbliche e private di tutta l'Europa, aiutato in ciò da una memoria prodigiosa e felicissima. Potrà lamentare qualcuno che questa sua storia artistica manchi di ogni alito d'arte; che spesso ella si riduca ad un arido elenco d'opere, non soccorsa da riproduzioni che rendano inutile, o quasi, la descrizione, e diano maggiore evidenza ai giudizi del critico: ma, nell'insieme, e per l'età del Rinascimento, è fonte a cui sempre gli studiosi attingeranno con sicuro beneficio.

GLI STUDI RECENTI

E anche quest'opera italiana conferì non poco a quel risveglio dei nostri studi storico-artistici che si operò intorno al sorgere del nuovo secolo, e in questa prima sua generazione fra noi: come quella che fece a molti conoscere tutto un campo nuovo di ricerche, dette notizie di ciò che aveva fatto e stava facendo la critica straniera, e dimostrava, col fatto, come si possano associare i risultati della indagine documentaria ai criteri e ai metodi della critica stilistica, che erano, gli uni e gli altri, in notevole parte opera italiana. Già, come ebbi a notare, nell'ultimo decennio dell'ultimo secolo, le condizioni degli studi, per quel che riguarda l'arte, si erano venute notevolmente mutando. Il preraffaellismo inglese, penetrato per le vie letterarie, traverso ai romanzi dello Zola e del D'Annunzio, aveva non solo attratta la simpatia degli artisti, ma richiamata altresì l'attenzione del

(1) Anche per la pittura cristiana primitiva l'Italia ha dato, oltre l'opera del vecchio Bosio (1682), la *Storia della Pittura cristiana* del GARRUCCI (1877, oggi alquanto antiquata) e le ricerche fondamentali dell'insigne De Rossi e quelle più recenti di O. Marucchi.

pubblico colto. « Mentre i nostri puristi toscani eran rimasti in pochi tra Firenze e Siena, e senza efficacia notevole e durevole, il gusto dei primitivi era diffuso dalla critica del Ruskin e del Rossetti anche fra noi, mentre dalla Germania, che cogli Overbeck e i Cornelius aveva tentato la resurrezione delle grazie native dei pittori quattrocenteschi, venivano le notizie dei molteplici studi sui nostri artefici; e i nomi di Piero della Francesca, di Donatello, del Mantegna, del Castagno, del Botticelli, cominciarono a correre sulle bocche di molti, anche se più per moda elegante e per riflesso letterario, che per cognizione diretta e sicura delle opere loro » (1). Si adornarono i salotti di mobili intagliati secondo lo antico stile, di arazzi impaliditi dal tempo, di polittici a fondo d'oro dei trecentisti, di tondi fiorentini del Quattrocento, di codici alluminati. Le vendite degli antiquari si affollarono di acquirenti e di curiosi; e così per varie vie, più o meno oblique, tornò in onore il culto dei vecchi maestri. Si costituirono allora in molte città società e brigate di amici dei monumenti, per visitare le opere d'arte mal conosciute e provvedere alla loro conservazione; si moltiplicarono le Mostre d'arte antica, che giovarono a porre in luce tesori artistici ignorati. E se, col crescere del prezzo delle opere antiche sul mercato antiquario (anche pel nuovo intervento dei compratori americani), le rapine di tavole e di quadri furono più frequenti; e se la febbre dei rinnovamenti edilizi disertò il centro della Firenze antica, minacciò di trasfigurare Venezia, la città di marmo e di acqua, dei sogni e delle memorie, l'opinione pubblica si commosse, le Società per la difesa dell'arte si fecero più vigili e pronte alla pubblica denuncia (esempio mirabile Siena), e si sollecitò l'intervento protettivo e riparatore dello Stato. Questo intervento governativo era richiesto da ogni parte; e quantunque alquanto tardivo (poichè in Italia non è mai, o quasi mai, lo Stato ad aprire nuove vie alla cultura, bensì quando una corrente è divenuta dominante nella coscienza pubblica, a stento, e dopo grande riluttanza, si risolve a secondarla), quell'intervento, dico, fu tuttavia efficace in un duplice rispetto. Occorreva costituire delle cattedre di Storia dell'arte e formare scuole nelle nostre Università; provvedere, insomma, all'insegnamento dell'arte; poi creare e riorganare gli uffici centrali e locali d'arte, fino ad allora occupati quasi solo negli scavi di antichità e nei servizi ar-

(1) Vedi la mia Introduzione all'opera mia sopra citata, *Pagine d'antica Arte fiorentina*, 1905.

cheologici. Fu merito grande di Adolfo Venturi di avere iniziato nell'Università di Roma un libero insegnamento di Storia dell'arte del Medio Evo e del Rinascimento, e in mezzo a grandi difficoltà, l'averlo proseguito fino a ottenere il riconoscimento ufficiale della prima cattedra di Storia dell'arte in Roma, formando una grande scuola di studiosi. Più tardi sorsero altre cattedre a Bologna, a Firenze, a Torino, e altrove. Ed è da augurarsi che si moltiplichino questi insegnamenti; poichè non vi ha paese che meglio dell'Italia a ciò si presti. Lo storico dell'arte potrà a Padova dire di Giotto, di Donatello, del Mantegna, e studiare coi suoi discepoli la grande architettura e la pittura della vicina e gloriosa Venezia: a Pavia si troverà dinanzi lo splendore dell'architettura e della scultura lombarda, e la vicina Milano gli offrirà il desto di ragionare di Leonardo e della sua scuola. A Bologna dirà le glorie di una scuola fiorentina che va dal Francia ai Caracci ed al Reni, e delle scuole emiliane contermini. A Firenze si troverà nel cuore vivo dell'arte del nostro Rinascimento. A Napoli avrà a principale argomento di studio l'arte classica. A Roma troverà il campo universale dell'arte che dall'antichità classica e dalla pittura paleo-cristiana va fino alle glorie di Raffaello e di Michelangelo, agli splendori architettonici e scultori del Bernini e del Borromini, e alla scuola pittorica romana dal Caravaggio al Piranesi.

Creata la scuola di storia dell'arte, e moltiplicati i giovani preparati al servizio e all'amministrazione delle belle arti, bisognava costituire un ufficio centrale, indipendente in parte da quello delle antichità e dell'archeologia. Così venne creata una Direzione generale delle Belle Arti, degnamente affidata a Corrado Ricci, per tante pubblicazioni benemerite e geniale cultore di questi studi, indi a Pompeo Molmenti, ad Arduino Colasanti, che ora occupa meritamente quest'ufficio; dacchè il Sottosegretariato delle Belle Arti, pel suo carattere politico, ancorchè affidato alle abili ed esperte mani di Giovanni Rosadi, di Giovanni Calò e di altri, non parve facesse utile prova. Si nominarono nuovi ed esperti Direttori delle pubbliche Gallerie, come l'Hermanin, il Cantalamessa, il De Nicola, il Poggi, il Fogolari, il Modigliani, il Testi, lo Gnoli, ed altri valenti; ed Ispettori non meno abili come il Gamba, il Dami, il Tarchiani, il Giglioli, Mario Salmi, il Papini, il Marangoni ed altri; una schiera, insomma, di operosi e valorosi riordinatori e custodi sapienti delle nostre collezioni; e i disegni degli antichi maestri e le stampe ebbero illustratori e studiosi, da

non avere ad invidiare nulla ai Berenson, agli Jacobsen, agli Schmarsow, come furono l'Hermanin, il compianto Ferri e il Di Pietro. E così meglio nelle varie regioni d'Italia si compartirono e distribuirono le Soprintendenze dei monumenti e delle opere d'arte, nelle rispettive responsabilità e nella concorde vigilanza. Nè occorre ricordare con quanto ardore di zelo, durante la guerra recente, la Direzione generale delle Belle Arti, le Soprintendenze regionali e gl'ispettori, abbiano provveduto a porre in salvo le opere d'arte che incursioni nemiche potevano manomettere o distruggere. Di tutta questa concorde opera vigile, assidua, laboriosa di protezione fu anima e pars magna Ugo Ojetti, ben noto critico dell'arte moderna, e scrittore gradevole e ricercato.

Non è maraviglia che in tanto rinato fervore di tali studi, non solo i Cataloghi e le illustrazioni delle Gallerie italiane sieno stati condotti con serietà scientifica di criteri e con esatta diligenza, ma che anche i periodici d'Arte si moltiplicassero e crescessero in autorità ed importanza. Mentre pochi anni or sono l'Italia non aveva quasi periodici storico-artistici da poter paragonare i migliori stranieri, con il Repertorium, la Zeitschrift für bildende Kunst, l'Jahrbuch, i Monatshefte für Kunstwissenschaft della Germania, o l'Art, la Revue de l'Art ancienne et moderne, e la Gazette des beaux arts di Parigi, o il Burlington Magazine di Londra o l'Art in America di Boston, e solo il vecchio Buonarroti, l'antica Arte e storia del benemerito Carocci (1882 ss.) e l'Archivio storico dell'arte (1887-97) di Domenico Gnoli, e qualche altro giornale di eruditi, costituivano le onorevoli eccezioni, oggi l'Italia può vantare pubblicazioni periodiche dedicate alla storia dell'arte che non temono confronto straniero: quali la magnifica Arte di Adolfo Venturi (1898 ss.), la Rassegna d'Arte di Milano (1901 ss.), la Rivista d'Arte di Firenze (1903) intesa alla critica documentaria principalmente, diretta prima dal Supino e poi dal Poggi, ed ora sospesa), la Rassegna Bibliografica d'Arte diretta dal Calzini ad Ascoli Piceno, il Bullettino d'Arte del Ministero dell'Istruzione, la Rassegna d'Arte antica e moderna (diretta da C. Ricci, ora interrotta), lo splendido Dedalo, fondato dall'Ojetti (1922) e diretto principalmente ad illustrare l'arte degli ultimi tre secoli e la contemporanea, il periodico Vita d'Arte (1908 ss.), l'Emporium di Bergamo, non che il Bullettino d'Arte senese (1905) e la Napoli Nobilissima di Benedetto Croce, oltre ad altre pubblicazioni locali e minori. Notevoli aiuti poi vennero ai nostri studi sia dalle società

straniere che fra noi si insediarono per le ricerche sull'arte italiana, fra le quali il Kunsthistorisches Institut di Firenze che aprì ospitalmente le sue sale e le sue pubblicazioni agli studiosi nostri, sia da libri divulgativi e manuali di storia dell'arte, come quelli dello Springer, del Reinach, o da collezioni di biografie e d'illustrazioni di artefici o di città artistiche, sia infine dal ricco materiale fotografico, offerto come mezzo di studio dalle grandi collezioni delle case Alinari e Brogi di Firenze e Anderson di Roma, oltre ad altre minori, le quali non sono in nulla inferiori alle collezioni Braun di Parigi e Hanfstaengl di Monaco.

Lavoro intensamente analitico tutto questo, che oggi serve nel nostro paese, che un tempo volto di preferenza alla ricerca documentaria e archivistica, oggi si è volto di preferenza ad acquistare la perizia tecnica delle maniere e degli stili. E tuttavia non poteva mancare lo sforzo verso una sintesi nuova ed originale. Che se, come dicemmo, aspettiamo ancora dai nostri studiosi (e ve ne hanno dei valenti anche in questo campo, come il Supino, il De Nicola ed altri) una storia generale della scultura italiana che rifaccia, con non altri mezzi e sicurezza, il cammino del vecchio Cicognara, ed una storia complessiva della nostra architettura religiosa, civile e militare, altri ha dato l'esempio animoso ponendo mano, con nobile ardimento ma con sicura preparazione, ad una grandiosa sintesi storica dell'arte italiana, dalle sue origini fino al glorioso Cinquecento. E questi non poteva essere se non chi, preparato e accompagnato da un lungo e ricco lavoro monografico, ed esercitato dal diuturno insegnamento in Roma, da continue esplorazioni nelle varie collezioni d'Europa, aveva raccolta per sé una copiosa e adeguata materia, ed esercitata la visione d'insieme nel centro vivo di studi e di ricerche da lui costituito colla sua scuola.

La monumentale Storia dell'arte italiana di Adolfo Venturi, uscita per ora in nove volumi (dal 1901 al 1924), è densa di risultati nuovi ed originali, animata in ogni parte da una squisita sensibilità artistica, ed è repertorio amplissimo di notizie bibliografiche e di riproduzioni di opere molte volte inedite; la quale, se naturalmente tiene il debito conto delle ricerche d'archivio, è guidata sostanzialmente dalla critica stilistica del Morrelli o del Cavalcaselle nei suoi giudizi comparativi. In opera di tanta mole naturalmente non mancano le audaci attribuzioni e le non meno ardite negazioni della tradizione: non mancano soprattutto le diseguaglianze di valore nelle diverse parti, dacchè in un campo così vario e vasto è impossi-

bile che un solo uomo abbia eguale competenza e preparazione. Quindi è che l'economia e la proporzione del lavoro ne scapita alquanto; che dove lo storico si sente più sul terreno suo ed ha ricerche nuove e risultati nuovi da offrire, si distende di più e quei capitoli assumono l'aspetto di vere monografie: dove altre parti, nelle quali l'autore è meno familiare all'argomento, o meno può recare del proprio, sono naturalmente più abbreviate e succinte: e dove, a cagion d'esempio, nell'ultimo volume sull'Architettura del Rinascimento, ei ricerca con finissima critica lo svolgimento storico delle forme, neglige, o quasi, l'elemento costruttivo, che è tanta parte nelle creazioni architettoniche. Si può anche rilevare che l'opera grande del Venturi, cui fanno degna corona le varie monografie sulla Basilica d'Assisi, sulla Iconografia della Madonna nell'Arte, su Raffaello, Michelangelo, il Correggio, Leonardo, Pier della Francesca, il Signorelli, Francesco di Giorgio, ed altre molte, è soprattutto storia dello svolgimento delle forme artistiche, e che perciò vi si desidera quella larga visione delle attinenze dell'arte colla storia generale della cultura e della vita civile italiana nelle diverse età, che forma il pregio principale delle opere del Müntz e del Kraus. Ma nonostante questo ed altro che si possa dire nei particolari ⁽¹⁾, l'opera magistrale di lui rimane prima ed ammirabile sintesi di tutto il vasto lavoro di ricerche precedenti ⁽²⁾, inizio di nuove vie per gli studi ulteriori, e documento di altissimo onore della scienza italiana.

Vicino a lui, e accanto a lui, stanno oggi onorevolmente altri studiosi degni. Vicino, il figlio Lionello Venturi, che seguendo, direbbe Dante, tal padre e tal maestro, ci ha dato una egregia opera sulle origini della pittura Veneta, che compete con quella di simile argomento e contemporanea, di L. Testi, ed una eccellente e definitiva monografia sul Giorgione. Accanto, e degnamente, Corrado Ricci, geniale letterato e scrittore, noto pei suoi studi danteschi, illustratore della sua Ravenna, che oltre a varie monografie divulgative, ricche sempre di osservazioni originali, su Jacopo

⁽¹⁾ Cfr. alcune mie osservazioni nella *Nuova Antologia*, 15 giugno 1908.

⁽²⁾ Dico prima; perchè non è a tener conto di due tentativi fatti alla metà del secolo XIX: la *Storia delle belle arti in Italia* di F. RANALLI (1844), che anche al suo tempo fu una pura esercitazione letteraria; e la *Storia critica delle arti del disegno* (Venezia, 1852) di P. SELVATICO, dotto illustratore della sua Padova e di Venezia, che, nei suoi giudizi acuto sempre e originale, si manifestò unilaterale e soggettivo.

Bellini, il Pinturicchio, Michelangelo, Raffaello, Correggio ed a molte ricerche nei vari periodici storico-artistici, alcuni dei quali da lui diretti, si è acquistato benemeritenze insigni come Direttore e riordinatore delle gallerie di Parma, di Brera a Milano, degli Uffizi a Firenze, e come Direttore generale delle Belle Arti; Igino B. Supino, ben noto pei suoi studi sul Camposanto pisano, e sull'Arte pisana (1904), sui Lippi e sul Beato Angelico; per le sue ricerche sull'architettura antica fiorentina e bolognese, e infine per la recente e vasta opera su Giotto. Già Direttore del Museo Nazionale a Firenze, è ora professore di storia dell'Arte nell'Università di Bologna; è uno, certo, dei più autorevoli cultori di questi studi che onorino la patria italiana.

Nè l'esempio della vasta sintesi del Venturi è rimasto senza seguito. Ad una consimile grandiosa impresa, dopo una lunga serie di studi e di ricerche monografiche, ricche sempre di nuovi raffronti e di rivelazioni di opere artistiche sconosciute, che gli hanno valso l'onore della cattedra di storia dell'Arte, prima nell'Università di Torino, ed ora a Firenze, si è accinto, Pietro Toesca. Di un'opera che si propone di narrare criticamente la Storia dell'Arte italiana fino dalle origini cristiane, e che finora è giunta solo alla fine del sec. XIII nell'ampio volume che comprende questo periodo cristiano e medievale (1923-24), è malagevole dare ora un giudizio adeguato. Ma possiamo esser sicuri che riuscirà di una grande importanza scientifica, e segnerà un nuovo e grande passo, non soltanto per gli studi italiani. Associatosi al prof. Rizzo, autorevole archeologo che ha trattato della storia dell'arte classica, il Toesca si è assunto il grave incarico di seguire tutti gli svolgimenti dell'arte nostra, nell'architettura, nella scultura e nella pittura; non che nelle arti minori (musaico, miniature, intaglio, tarsia, ricamo, ecc.): assunto formidabile veramente, se si pensi che pure ora l'olandese van Marle, come un tempo il Crowe e Cavalcaselle, ha intrapreso una storia della sola pittura italiana dalle origini fino al Cinquecento comprensiva di dodici volumi, dei quali tre sono già venuti alla luce (History of painting in Italy, I, II, III, 1924) giungendo appena a trattare di Giotto. Ma chi insegna, come il Venturi e come il Toesca, ha, per le condizioni stesse del suo ufficio nei corsi annuali, la possibilità di far questo che agli altri può parere miracolo. Questo primo volume, ad ogni modo, ha un valore scientifico facilmente riconoscibile: tanto è il rigore del metodo, la pienezza della informazione bibliografica, la perspicua distribuzione della

materia nello svolgimento storico delle varie epoche artistiche; per ciascuna delle quali viene, al termine della trattazione, presentata la letteratura relativa, di guisachè lo studioso può rendersi conto di quello in che l'autore ha fatto progredire gli studi e la critica in confronto dei suoi predecessori. E anche senza entrare in particolari, è lecito vaticinare che alla grandezza dell'impresa non verrà meno la degna esecuzione.

Gli studi italiani e stranieri sulla nostra arte si erano, salvo il vecchio Lanzi, arrestati sulla ultima soglia del Cinquecento, fino a questi ultimi anni. Pareva che non si potesse andare più oltre di Michelangelo. Così avevan fatto il Müntz, il Cavalcaselle, il Venturi, il Berenson; per non parlare dei più vecchi, Rosini e Cicognara ⁽¹⁾. Ma da circa il principio del nuovo secolo, la critica storica straniera e l'italiana del pari avevano preso a studiare amorosamente l'arte di questi due secoli oscuri, il 600 e il 700, detti secoli di decadenza e del barocchismo. In Francia il Reymond, che aveva consacrato tanto suo fervore alla scultura fiorentina del Rinascimento, inebriatosi del genio berniniano e della magia decorativa di Pietro da Cortona, aveva scritto un volume, l'ultimo suo, De Michelange à Tiepolo (1912) e nell'Histoire de l'art del Michel eran dedicati due volumi a questi due secoli, finora negletti (1913-21). In Germania, lo Schmeeber (1906), il Thiene e Becker (1907), lo Schmarsow (1909), il Voss (1910), il Busse (1911), il Pollack (1923) avevan rivolta la loro attenzione all'arte italiana di quei due secoli e al barocco. Nè la critica italiana aveva mancato all'appello. Critici d'arte del valore di G. Frizzoni e di Corrado Ricci, del Malaguzzi e di Lionello Venturi, dell'Hermanin e del D'Achiardi, del Cantalamessa e del Marangoni, del Colasanti e del Costantini e di altri non pochi, s'erano pur messi su codesta via: e non solo per debito obiettivo di storici che debbono studiare l'arte in tutte le sue vicende di gloria e di decadenza, ma per una rinata simpatia per quest'arte di vigorosa agonia, che tanto risponde allo stato d'animo del nostro tempo, la quale giunse in alcuni fino alla esaltazione e alla celebrazione dei fasti gloriosi di quelle forme, gagliarde ancora ma degeneri.

A quest'opera di rivendicazione letteraria si aggiunge e si congiunge poi il proposito di offrire la prova sperimentale del valore e della forza di

(1) Cfr. quanto ne ho detto in un mio scritto: « Il glorioso tramonto della pittura italiana », nella *Nuova Antologia*, 1º luglio 1922.

quell'arte del Sei e Settecento italiano. Il merito di avere ideato e tradotto in atto codesto esperimento si deve ad un acuto critico nostro, Ugo Ojetti, che prima, nel 1911, con una Mostra del Ritratto italiano, ordinata nel Palazzo Vecchio, e poi, nel 1922, con una Esposizione generale della Pittura italiana di quei due secoli nel Palazzo Pitti di Firenze, efficacemente coadiuvato da un Comitato di esperti, intese dar prova tangibile, al pubblico italiano e straniero accorso a visitare quella quasi improvvisata pinacoteca, della florida vitalità della pittura italiana in quel periodo, ai più sconosciuto e solo e imperfettamente cognito a pochi studiosi. L'effetto, specialmente di quella seconda prova, fu veramente notevole e grande; lo stuolo dei convertiti alla nuova fede non piccolo, e molto più numeroso poi quello degli studiosi che sentirono il dovere e il desiderio di portar luce sull'arte di quei due secoli, rimasti finora nell'ombra. Il Dedalo, periodico d'arte diretto dall'Ojetti, ha già cominciato a pubblicare importanti studi anche sulla scultura e l'architettura di quella età; ma soprattutto importante e insigne è il documento che si è pensato dovesse rimanere di quella gran Mostra pittorica, alla quale concorse l'Europa tutta, nel magnifico volume testè pubblicato, da U. Ojetti, L. Dami e N. Tarchiani, La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti (Milano-Roma, 1924), nel quale il Tarchiani ha provveduto a dare i cenni biografici accuratissimi dei vari pittori, il Dami una nuova ed abile sintesi, ancorchè alquanto involuta nella forma, delle scuole e dello svolgimento pittorico di quei due secoli in Italia, con una diligentissima bibliografia (di ben difficile compilazione) generale e speciale per le varie scuole italiane di quella età, in cui l'antico primato di Firenze passa agli altri centri d'Italia, Roma, Genova, Bologna, Milano, Napoli e Venezia. L'Ojetti, poi, che è stato l'animatore dell'impresa, riassume i risultati di questa Esposizione in una nobile ed efficace Prefazione a quest'opera, che aprirà certo la via ad un lavoro vario e intenso di ricerche critiche, e sull'oscurità di quel periodo bisecolare sparge già luce vivissima. Le linee del quadro superbo, già intravedute dal sagace Lanzi, cominciano a prender rilievo; le grandi masse sono già distribuite ai luoghi loro. Ai prosecutori futuri il raccordare quelle masse, il proporzionarle, il colorirle, e il condurre l'opera all'anelato compimento.

E nondimeno lo studio di questo nuovo campo ove è tanta la messe da raccogliere, non può deviare da quello di altre epoche ancora oscure, come

ad esempio quella delle origini della nostra pittura. Vi è anzi, anche in questi ultimi anni, un risveglio d'indagini anche circa quell'attraente periodo. Dopo gli studi del Thode sull'arte francescana e del Rintelen su Giotto, del Langton Douglas, il nuovo editore e correttore del Cavalcaselle, l'austriaco Suida ha prodotto una serie di ricerche sulla pittura fiorentina del Trecento (1905); lo svedese Siren ha scritto su Giotto ed altri minori (1908) ed ora sulla pittura toscana del Duecento¹ (Die tuskanische Malerei des XIII Jahrhunderts, 1922); l'olandese van Marle ha impreso come dicemmo, in inglese, una nuova storia della pittura italiana che intende oramai sostituire quella del Cavalcaselle (History of Painting, 1921-24). Ma anche i nostri critici si preparano a ritrarre gl'incunaboli primi della nostra pittura; e mentre il Supino ci dà un ampio volume su Giotto (1922), e Peleo Bacci pubblica nuovi documenti su Giunta Pisano, Mario Salmi si apparecchia ad illustrare i primitivi pittori aretini, il Dami promette studi sull'età che precede Cimabue; questo grande che ora, dinanzi alla critica nuova (¹), ritorna nel debito onore.

Ma comunque, e dovunque, e quale che sia il terreno ove la critica italiana intende esercitare l'opera sua, le promesse son grandi e liete, la preparazione severa ed assidua: agguerrita, come ella è oramai, e scaltrita nell'uso dei metodi della ricerca più rigorosamente scientifica, soccorsa dal pubblico insegnamento e da tutti i mezzi e i sussidi che ad una opera proficua si richiedono, e pur accogliendo « con salutevol cenno » e con ospitale gratitudine tutto ciò che le verrà dalla indagine straniera, saprà da sè percorrere con sicuro passo la storia gloriosa della sua arte, dalle origini sue fino ai nostri giorni. Res nostra agitur.

(¹) Vedi un mio scritto « Nuovi studi su Cimabue e la sua opera pittorica » nella *Nuova Antologia*, 1° luglio 1924 (v. p. 52 di questo volume).

PARTE PRIMA

STUDI E RICERCHE

3 - A. CHIAPPELLI, *Arte del Rinascimento*.

I.

CIMABUE E LA CRITICA MODERNA

(1904-5)

I.

Quando Siena si preparava nel 1903 a richiamare ospitalmente i tesori d'arte esciti un giorno dal suo seno materno, ed allora soltanto in parte e per breve tempo ritornati nelle mura cittadine, si riaccese, in onor suo, nel campo della critica, la controversia circa la precedenza storica della pittura senese sulla fiorentina. E in quella nuova Montaperti artistica la critica straniera fece qualche cosa di analogo all'aiuto che le armi delle milizie tedesche porsero agli antichi Senesi contro i Guelfi di Firenze quando l'Arbia fu « colorata in rosso ». Un critico d'arte inglese, autore d'una pregiata *Storia di Siena*, il Langton-Douglas, al quale principalmente si deve se il *Burlington Fine Arts Club* potè simultaneamente alla Mostra di Siena di quell'anno aprire a Londra una ricca Esposizione d'antica arte senese, in una serie di acuti ed ingegnosi scritti ⁽¹⁾, ravvivò l'antica tesi della priorità della pittura senese rispetto alla fiorentina, con una tale copia di argomenti che a molti parve persuasiva ⁽²⁾ e a tutti deve parer degna d'una severa discussione.

⁽¹⁾ LANGTON-DOUGLAS, *The Real Cimabue*, nella *Nineteenth Century*, march 1903. Cfr. dello stesso un articolo nella *Monthly Review*, agosto 1903, e in una appendice al primo volume della *History of Painting* (I, 186), del CROWE e CAVALCASELLE, della nuova edizione inglese (London, 1903) lo scritto: *Cimabue and the Rucellai Madonna*.

⁽²⁾ Vedi, per esempio, ZDEKAUER in una recensione del primo articolo del Langton-Douglas negli *Studi Senesi*, 1903, e KALLAB, *Vasari-Studien*, Wien, 1908, p. 212.

La controversia, come abbiamo detto, non era nuova. Ma nuova era la forma in cui veniva presentata. Poichè mentre prima la critica, specialmente tedesca, sosteneva la precedenza della pittura senese nel suo risorgimento, giudicando la famosa *Madonna* di Guido da Siena (già in S. Domenico ed ora nel Palagio Pubblico) anteriore di parecchi anni a Cimabue, ora si vuol diminuita la gloria e la figura di questi, e quasi ridotta a mera leggenda municipale fiorentina, a favore di un altro e veramente grande artefice senese, Duccio di Buoninsegna. L'opinione degli storici, mantenuta sostanzialmente anche dal Crowe e Cavalcaselle ⁽¹⁾, si fondava sulla tradizione del Vasari e sull'antichissima fama della scuola pittorica fiorentina nelle origini sue: fama che appariva incontrastata ed inoppugnabile. Ma già il D'Agincourt e il Rumohr avevan cominciata a scuotere l'autorità del racconto vasariano sulle origini del rinascimento artistico, attribuendo la vantata grandezza di Cimabue iniziatore ad un'invenzione di vanità fiorentina, ed accennando alla tavola di Guido da Siena del 1221, come il Ciampi ed altri eruditi nostri avevano segnalato il nome e l'opera di Giunta Pisano, precursore di Cimabue; mentre più tardi Gaetano Milanese, il benemerito annotatore del Vasari, in una serie di studi, dal 1854 in poi, andava mettendo in luce nomi e opere di artefici senesi, prima ignoti o mal noti, ed altri ne aggiungeva poi di fiorentini e toscani.

Nuove vie alla questione aprirono in epoca più recente le ricerche acute del Wickhoff ⁽²⁾, ai cui giudizi in qualche parte aderì il Thode ⁽³⁾, illustrando i motivi pei quali, a parer suo, il Vasari fu indotto a fare di Cimabue l'iniziatore d'un'epoca nuova, e il passo di Dante che con-

⁽¹⁾ Non so perchè il compianto F. X. KRAUS (*Geschichte der Christl. Kunst*) II, Freiburg, 1900, p. 99) annoveri anche lo Springer fra coloro che sulla fede del Vasari considerano Cimabue come un innovatore. Scrive invece lo SPRINGER (*Handbuch der Kunstgeschichte*, III Theil, 7 Aufl., Leipzig, 1904, p. 16): « Diese Rolle hat Cimabue aber nicht gespielt; nach dem wenigen was wir von ihm wissen, steckt er noch ganz in der Tradition der älteren Richtung ».

⁽²⁾ WICKHOFF, « Ueber die Zeit des Guido von Siena », in *Mittheilungen d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung*, X, 2, 1889.

⁽³⁾ THODE, *Sind uns werke von Cimabue erhalten?*, in *Repertorium für Kunstwiss.* XIII, I, 1890, p. 25 e segg. Cfr. *Franz von Assisi*, 2 Aufl., 1904. Più conservativo e più equanime rispetto alla tradizione si mostra il Thode nel libro su Giotto (*Künstler-Monographien*, Bielefeld und Leipzig, 1899, p. 14 e segg.).

giunge Giotto a Cimabue, a far servire quasi di punto di partenza alla così detta leggenda di Cimabue. La sola opera di lui criticamente accertata dai documenti, l'opera musiva nell'abside della Primaziale di Pisa, anzichè dimostrarcelo inauguratore del « dolce stil nuovo » nella pittura, parrebbe designarlo quale ultimo rappresentante d'una tradizione artistica decadente al suo tempo. Poichè la *Madonna* Rucellai – come primo risolutamente giudicò il Wickhoff con cui concordava il Richter ⁽¹⁾ e più tardi il Wood-Brown, il Venturi e l'Aubert ⁽²⁾ – anzichè essere opera di lui, secondo si è creduto da secoli, presenta tutti i caratteri stilistici della scuola senese, e deve essere la tavola stessa che, secondo il documento fiorentino pubblicato già dal Fineschi e più integralmente dal Milanese ⁽³⁾, sappiamo essere stata commessa nel 1285 per la Chiesa di S. Maria Novella a Duccio di Buoninsegna. Nè di Cimabue crede il Wickhoff i freschi d'Assisi che a lui attribuisce il Vasari; poichè stilisticamente corrispondono, nel parer suo, al Crocifisso nel Coro di S. Chiara d'Assisi, che, al pari di quello in S. Francesco, ricorda la maniera di Giunta Pisano. Come codesto tipo di Cristo sofferente (*Christus patiens*), dagli occhi semichiusi e dal corpo piegato in arco, segna un motivo nuovo nell'arte cristiana rispetto al tipo più antico e bizantino del *Christus triumphans*, così la *Madonna* nel transetto della chiesa superiore d'Assisi, che il Wickhoff nega pure a Cimabue, rappresenta una forma nuova; come quella che non siede più col bambino dinanzi, quale era figurata negli antichi mosaici, ma lo sostiene più vivamente sul ginocchio sinistro, levando su di esso la mano con più tenero atto di maternità gentile. Ora il più antico esemplare di questa specie è la tavola di Guido da Siena, che porta la segnatura del 1221. Vero è che il Milanese, a cui l'amore del natio loco non faceva velo, negò l'autenticità di quella iscrizione in lettere gotiche maiuscole, e suppose doversi più ragionevolmente leggervi il 1281 ⁽⁴⁾. Ma il Wickhoff e il Thode tornarono a difendere, con molte buone ragioni, l'originalità

(1) RICHTER, *Lectures on the National Gallery*, London, 1898, p. 6.

(2) WOOD-BROWN, *The Dominican Church of S. Maria Novella*, Edimburgh, 1902; VENTURI, *Storia dell'Arte*, V, 1905; AUBERT, *Cimabue Frage*, 1907.

(3) MILANESE, *Documenti per la Storia dell'Arte Senese*, I, pp. 158-160.

(4) *Giornale degli Archivi Toscani*, 1859, III, e negli *Scritti Vari* (Siena, 1873), pag. 89.

della iscrizione e della data, e con questo anche a ricondurre ai primi decenni del secolo XIII una serie di opere toscane pregiottesche che indicano il primo destarsi dello spirito nuovo. Nondimeno la questione non ha quella importanza che le si è voluta attribuire (1); chè, in ogni modo, Guido da Siena è così debole artefice da non poterglisi assegnare un posto cospicuo nella storia dell'arte. Nè altrimenti è a dire di Giunta Pisano, del fiorentino Coppo di Marcoaldo, di Bonaventura Berlinghieri da Lucca, di Manfredino d'Alberto da Pistoia, di Margaritone di Arezzo, e degli stessi fiorentini Gaddo Gaddi, e Tafi, o di quanti altri pittori precorsero e prepararono l'opera di Cimabue.

A difender la quale contro la critica negativa del Wickhoff e del Richter mossero, con parola autorevole e diversa, il Fry, sostenendo con criteri stilistici l'appartenenza della *Madonna Rucellai* a Cimabue (2), e lo Zimmermann, largamente ricomponendo dalle scarse notizie che ci avanzano sul maestro fiorentino di Giotto il posto che gli spetta nello svolgimento artistico del secolo XIII. Ma poichè, rispondendo al primo di essi, il Langton-Douglas riprese in esame tutta la questione e la propose in una forma più completa, giova raccogliere il pensiero di lui prima di misurarne le conclusioni recisamente negative.

2.

Alla famosa pala di S. Maria Novella è toccata, secondo il critico inglese, una sorte analoga a quella della non meno celebre tavola di Simone di Martino senese nella chiesa di S. Lorenzo Maggiore a Napoli, che dalla leggenda locale fu attribuita ad un Maestro Simone napoletano, non esistito mai. Ed anche qui la leggenda napoletana, esemplandosi sopra i ricordi del trasferimento festivo e solenne della *Maestà* di Duccio di Boninsegna alla cattedrale di Siena, seppe raccontare – ed uomini eruditi accolsero il racconto – che la tavola di Maestro Simone era stata accompagnata da una trionfale teoria del clero e del popolo napoletano dalla bottega dell'artefice alla chiesa di San Lorenzo. Tut-

(1) Come nota giustamente lo ZIMMERMANN, *Giotto und die Kunst Italien ins Mittelalter*, I (Leipzig, 1899), p. 184 e con lui Davidsohn.

(2) FRY, *Giotto*, nelle *Monthly Review*, dicembre 1900.

tavia rimaneva nel fondo della tradizione il ricordo che l'opera era di mano senese; onde non fu malagevole alla critica moderna eliminare questa erronea attribuzione durata fino al Kugler, e restituire al maestro di Siena un lavoro insigne per il soggetto, per le persone che vi son figurate, e per magistero squisito di arte. Così non avvenne, invece, per molte altre opere d'artefici senesi per tutta Italia; così non avvenne per la pala di S. Maria Novella. A Napoli molti lavori di Tino di Camaino senese furono per lungo tempo dati ad artisti napoletani. E mentre nel secolo XIV l'arte senese esercitò una grande efficacia nelle maggiori città d'Italia ed anche oltre l'Alpe, la reputazione artistica di Siena nei secoli successivi non fu pari alla sua reale azione durante quello. Architetti senesi lavorarono onoratamente a Roma, a Napoli, Orvieto e Perugia e persino in Toscana; dove, in Pistoia, un architetto senese nel 1347 dirigeva i lavori del Palagio del Comune, ed un altro, pochi anni innanzi (¹), aveva disegnato il sepolcro di Messer Cino nella Cattedrale. Ancora più feconda fu la scultura senese, che in Firenze stessa, nel Duomo e in Santa Maria Novella, lasciò vestigia profonde, e dette numerosi e valorosi orafi e cesellatori (²) che lavorarono per Imperatori e Pontefici. Nè occorre spendere parola sulla pittura senese del secolo XIV, la quale non solo penetrò con Simone e coi Lorenzetti nelle tradizioni giottesche fiorentine, ma ebbe grande potere sulla nascente scuola umbra e sulla scuola pisana, che tiene insieme del fiorentino e del senese, e forse più di quest'ultimo.

Se non che a Siena mancarono gli storici dell'antica arte sua, quali li ebbe, invece, in gran copia, nel Quattrocento e nel Cinquecento, la sua rivale Firenze. Era quindi naturale che molte opere dei maestri senesi venissero attribuite alle scuole venute in maggior grido, e specialmente alla fiorentina; e che i loro nomi cadessero a poco a poco in dimenticanza. Lo spirito locale che animò tutti gli scrittori e i cronisti fiorentini fino al Vasari deviò l'attenzione dall'arte senese, e mirò a

(¹) Vedi P. BACCI, *Cinque documenti inediti sull'arte pistoiese* (Pistoia, 1903). Si tratta forse di Agostino da Siena, come crede il Venturi, o di Tino di Camaino.

(²) Cfr. anche ZDEKAUER, *Bullett. stor. senese*, 1901 e 1902. Sugli scultori senesi del Trecento si veda anche un importante scritto del VENTURI ne *L'Arte*, marzo-maggio 1904, e nella *Storia dell'Arte*, vol. IV.

ricondurre alla scuola fiorentina tutta la gloria del rinascimento dell'arte italiana. Nè parve possibile che grandi artisti (in Siena come nell'Alta Italia) sorgessero, senza avere ricevuta la loro consacrazione artistica in Firenze. Non contenti che la fama di Giotto dovesse oscurare quella di maestri contemporanei di altre scuole, anch'essi innovatori, parve a questi storici necessario assicurare a Firenze il primato anche nell'ordine di tempo; e così Cimabue fu proclamato padre della risorta pittura italiana.

Ma bisognava anche, continua il critico inglese, provvedere Cimabue di una serie di opere e di una leggenda. Or questo lavoro, a parer suo, comincia ai primi del Cinquecento col *Memoriale* dell'Albertini, e col *Libro d'Antonio Billi*, coi suoi derivati, ai quali attinse il Vasari; rifacendo con dati così incerti una vita di Cimabue, di cui ignorò perfino il nome vero, che noi oggi sappiamo esser Cenni della famiglia dei Pepi ⁽¹⁾; e dando a costui il merito di aver risollevata l'arte italiana naufragata nell'« infinito diluvio dei mali » che avevano afflitto il nostro paese: mentre a tutti oggi è noto oramai come non pure grandi architetti, sì anche valenti scultori ed orafi e pittori avesse in gran numero l'Italia, e la Toscana e Firenze medesima, prima e contemporaneamente a Cimabue. E così come si era formata una leggenda napoletana intorno alla tavola di Simone di Martino da Siena in S. Lorenzo di Napoli, al modo istesso la *Madonna* Rucellai di S. Maria Novella fu, per opera del patriottismo locale dei fiorentini, tolta al suo autore vero che è Duccio di Buoninsegna e attribuita allo oscuro Cimabue; e alla opera così data al pittore fiorentino si applicò poi la narrazione del solenne trasferimento, che sappiamo storicamente avvenuto per la *Maestà* di Duccio, a Siena nel 1311. Che la *Madonna* di Santa Maria Novella sia opera di Duccio, il Langton-Douglas s'argomenta acutamente di dimostrare, contro il Fry e d'accordo col Wickhoff e il Richter, sì per la critica dello stile, e sì per le notizie tratte dai documenti e per l'abile ricostruzione che egli fa del modo onde avvenne il suo passaggio dall'antica sede alla presente. Nè miglior sorte tocca, dinanzi alle

(1) FONTANA, *Due documenti inediti riguardanti Cimabue*, Pisa, 1878; TANFANI-CENTOFANTI, *Notizie di artisti Pisani*, Pisa, 1897, p. 119; C. FREY, *La Vita di G. Vasari* (1911), p. 412 segg.

negazioni critiche dello storico inglese, alle pitture murali della chiesa superiore d'Assisi, e a tutti gli altri dipinti, come la *Madonna* già alla Accademia fiorentina ora agli Uffizi e quella del Louvre, date dal Vasari a Cimabue e dalla nuova critica negategli. « Tutto ciò che noi sappiamo di Cenni dei Pepi – conclude il Langton-Douglas – è questo: che egli era un ragguardevole artista fiorentino, soprannominato Cimabue, fiorito nella seconda metà del secolo XIII e nei primi anni del seguente; che egli aveva eseguito un mosaico per la Cattedrale di Pisa e una pala d'altare nella stessa città; l'una delle quali è stata dispersa, mentre l'altro fu interamente rinnovato ». L'idolo venerato per tanti secoli cade così in frantumi e va in polvere; e del maestro di Giotto, eternato dalla parola di Dante, non rimane quasi se non il semplice nome. Gli studi più accurati sull'arte di Nicola Pisano e dei suoi successori, la scoperta dei freschi di Pietro Cavallini in S. Cecilia in Trastevere e altrove, ci hanno rivelato quali sieno le vere sorgenti dalle quali derivò l'opera di Giotto. Così una conoscenza più profonda dell'opera pittorica di Duccio e dei primi maestri senesi, e una comparazione dei pretesi dipinti di Cimabue con le opere più sicure di costoro, conducono a dare a Siena la gloria d'aver preceduto nel risorgimento pittorico Firenze: alla quale rimane il merito grande di aver saputo raccogliere questi raggi in un unico centro, assimilandosi con possente originalità il lavoro delle città vicine, procedendo con rapido passo sulla via aperta in principio da queste.

Tale è in sostanza l'ordito dei ragionamenti e la somma dei risultati a cui perviene il critico inglese. E per la originalità e l'importanza loro sono veramente tali che vale il pregio di misurarli alla stregua di una critica serena e rigorosa.

3.

E innanzi tutto la testimonianza di Dante ⁽¹⁾. La quale è solenne e sovrana: e tanto più eloquente perchè nell'XI del *Purgatorio* la lode indiretta di Cimabue è messa in bocca ad un altro grande artefice umbro,

⁽¹⁾ Su questo argomento è tornato, concordando con me, il RINTELEN, « Dante über Cimabue », in *Monatshefte für Kunstwiss.*, VI (1913), p. 200-4.

Oderisi: e posta sulla stessa linea ideale in cui la gloria dell'arte d'alluminare è tributata al miniatore eugubino, e quella del poetare al Guinizelli. Ogni significato perderebbe questa corrispondenza ove il nome di Cimabue non avesse realmente grandeggiato presso i suoi contemporanei, vinto poi dalla luce sopravveniente di Giotto, al pari di quello di Oderisi e del rimatore bolognese, vinto quello da Franco, questo dal Cavalcanti e dagli altri poeti del « dolce stil novo ». Il critico inglese, a cui la testimonianza suprema di Dante è scoglio intorno a cui abilmente scivola, si schermisce dicendo esser quella testimonianza sospetta, perchè passionata ed ispirata dal pregiudizio fiorentino ⁽¹⁾: come se Dante nel libro della *Volgare Eloquenza* non avesse liberamente, e talora fino anche ingiustamente, diminuita la gloria della lingua fiorentina dinanzi agli altri dialetti italici. La testimonianza resa da Dante al pittore fiorentino è, dunque, per ogni rispetto decisiva nella nostra questione. L'amico di Giotto doveva ben sapere chi fosse e quanto valesse il precursore e maestro di lui.

E dopo questo primo e capitale argomento, contro ai denegatori sta la continuità della tradizione intorno a Cimabue, che noi possiamo criticamente ricomporre prima dell'Albertini e del Vasari. Se prescindiamo anche dall'epitafio di S. Maria del Fiore, riferito dal Vasari, e che è certamente derivato dai versi di Dante, sebbene possa essere molto antico, i comentatori antichi della *Divina Comedia* sono concordi nel tributare lodi a Cimabue; a cominciare da Pietro di Dante che, come il padre, agguaglia la fama del pittore fiorentino a quella del Guinizelli, dal Boccaccio che lo chiama « solenne dipintore », fino alle Chiose Latine di Dante, a Benvenuto da Imola e al Landino ⁽²⁾. Maggiori ragguagli su Cimabue ci offre l'anonimo autore del così detto « Ottimo » commento, che se anche non risalisse, come altri crede, al 1334, non discende sicuramente più in qua della seconda metà del Trecento. Da esso abbiamo non soltanto una narrazione più verosimile di quella che poi si svolse nel Quattrocento sull'incontro di Cimabue e

(1) LANGTON-DOUGLAS, in CAVALCASELLE e CROWE, *History of Painting*, I, 189 (edizione 1903), scrive: « Dante exile though he was, was deeply imbued with Florentinism ». Cfr. in *Nineteenth Century*, march 1903, p. 460-61.

(2) Cfr. BALDINUCCI, *Notizie dei Professori del disegno*, I, pag. 42, dell'edizione fiorentina del 1845; e KRAUS, *Gesch. der christl. Kunst* (Freiburg, 1900), II, p. 98.

di Giotto, sì anche la precisa indicazione di una tavola di Cimabue per S. Maria Nuova di Firenze (che non può essere se non S. Maria Novella). Confermano nel Quattrocento la nominanza di Cimabue, dopo la celebre novella 136 del Sacchetti che annovera Cimabue tra i maggiori maestri dell'arte del dipingere, Filippo Villani, il *Comentario* del Ghilberti, e con molti maggiori particolari narrativi di Landino, chiosatore di Dante. Seguono ai primi del Cinquecento il *Memoiriale* dell'Albertini che annovera fra le opere di Cimabue la pala di S. Maria Novella e il *Crocifisso* di S. Croce, Marc'Antonio Michiel, che conosce di Cimabue alcuni affreschi in Padova, e il così detto *Libro d'Antonio Billi*, una delle fonti del Vasari ⁽¹⁾, che ci fornisce, cogli altri biografi fiorentini anteriori all'Aretino, molti dei dati su Cimabue che poi appariscono più largamente intessuti nella vita vasariana di Cimabue; la quale, dunque, non è che l'ultima e più ricca forma narrativa di una tradizione continua ed autorevole mantenutasi nel corso di tre secoli ⁽²⁾.

E anche la ragione di precedenza cronologica parla piuttosto a favore di Cimabue che di Duccio. Il Langton-Douglas scrive che « le alterazioni degli storici fiorentini non si arrestano qui. Si può con prova documentaria dimostrare che Duccio operava come pittore ventitrè anni prima della menzione di Cimabue nei documenti ». Ora è precisamente vero l'inverso; perchè se il nome di Duccio apparisce per la prima volta dalle carte senesi nell'anno 1278 ⁽³⁾, la carta romana pubblicata dallo Strzygowski ⁽⁴⁾ porta la segnatura di un *Cimaboue pictor de Florentia* quale testimone in Roma ad un contratto nel 1272. E come non abbiamo alcuna ragione per dubitare che si tratti qui proprio del celebre Maestro di Giotto, così ne abbiamo una di più per credere che la data della nascita di Cimabue intorno al 1240 che troviamo nel Vasari e prima già nell'Anonimo Gaddiano, risponda probabilmente al vero:

⁽¹⁾ Pubblicato da C. DE FABRICZY nell'*Archivio stor. ital.*, ser. V, 1894, p. 318, e da CARLO FREY (Berlino, 1903). Cfr. DE FABRICZY, *Filippo Brunelleschi, ein Leben und Werke*, 1892.

⁽²⁾ Anche G. B. GELLI nelle *Vite degli artefici fior.*, pubblicate da G. Mancini, 1896, dà una notizia (p. 14) di Cimabue, che non in tutte le parti deriva dal Vasari.

⁽³⁾ Cfr. LISINI, *Notizie di Duccio pittore*, nel *Bullett. senese*, a. V, I, p. 43, 1898. Il MILANESI (VASARI, I, 653) dà invece l'anno 1282.

⁽⁴⁾ STRZYGOWSKI, *Cimabue und Rom*, Wien, 1888.

mentre di Duccio non possiamo far risalire la nascita molto oltre il 1260 ⁽¹⁾. Il che ha la sua riprova nel fatto che, mentre di Cimabue non abbiamo altra notizia dopo il 1302, quando, come sappiamo dalle carte pisane pubblicate già dal Ciampi ⁽²⁾, lavorava al mosaico dell'abside della Cattedrale di Pisa, di Duccio abbiamo memorie almeno fino al 1339 ⁽³⁾.

Se non mancano, pertanto, notizie documentali di Cimabue, e in non minor misura di quelle che abbiamo per Duccio e per Giotto medesimo, gl'indizi della sua nominanza e reputazione presso i suoi contemporanei sono anche manifesti, per chiunque voglia vedere. Non so se a rigore abbia ragione il Fry di affermare che « se Cimabue teneva il campo nella pittura, vi è una probabilità che giunge fino alla certezza, per tenere che egli fosse chiamato a decorare il S. Francesco d'Assisi ». So che la tradizione, già risalente alle fonti del Vasari, della sua opera in Assisi, è confermata generalmente dalla opinione degli storici dell'arte fino al Crowe e al Cavalcaselle, al Thode, al Venturi e agli altri, e resa ancor più probabile dalla presenza di Cimabue in Roma, donde, come il Cavallini e Giotto e maestri anche anteriori, solevano gli artefici esser chiamati a decorare la Basilica assisiata ⁽⁴⁾. E ad ogni modo un maestro che era chiamato a lavorare a Roma, forse a Padova, e trent'anni dopo a compiere l'opera insigne del mosaico del Duomo pisano non poteva non essere tenuto in alto concetto nel suo tempo, e non venire annoverato fra gli artefici di maggior grido ⁽⁵⁾. E fu questa alta

⁽¹⁾ MILANESI, nel *Vasari*, I, 657.

⁽²⁾ Cfr. FONTANA, *Due documenti inediti riguardanti Cimabue. Per nozze*. Pisa, 1878.

⁽³⁾ Secondo alcuni, anzi, fino al 1350. Cfr. MILANESI, op. cit., 657, n. r. Il LANGTON-DOUGLAS invece (*Duccio*, in *Monthly Review*, 35, aug. 1903, p. 139) lo dice morto nel 1319.

⁽⁴⁾ Sui dipinti di Cimabue ad Assisi v. AUBERT, *Die malerische Dekoration der S. Francesco Kirche in Assisi: ein Beitrag zur Lösung der Cimabue Frage*, Leipzig, Hiersmann, 1907 (n. 149).

⁽⁵⁾ Così non è di DUCCIO, del quale non sappiamo che abbia lavorato fuori di Toscana. Il Vasari, difatti, parla solo delle « moltissime cose dipinte in Pisa, in Lucca e in Pistoia »; ciò che riconosce probabile il suo più recente illustratore il WEIGELT (*Duccio di Buoninsegna*, Leipzig, 1911, p. 77); e quantunque che lavorasse nel 1302 al Duomo di Pisa, come affermarono il Ciampi e il Morrona, dubiti anche il LANGTON-DOUGLAS (*Duccio*, in *Monthly Review*, aug. 1903, p. 137, 3), è certo

fama che di lui corse, quella che lo fece reputar degno d'essere « sotterrato in Santa Maria del Fiore », come più tardi toccò al suo immortale discepolo.

4.

Se passiamo alle ragioni intrinseche e ci chiediamo se vi hanno opere che, per testimonianza di documenti e per quella che oggi si dice la critica dello stile, possono attribuirsi a Cimabue, ci sarà lecito vedere qual buon fondamento abbia sostanzialmente l'attribuzione tradizionale. Il Fry ne ha già fatta la difesa; ma giova alle sue osservazioni aggiungerne qualche altra, specialmente ad eliminare le nuove critiche del Langton-Douglas. Ora noi sappiamo dai documenti che, presso alla fine della sua vita, Cimabue eseguiva il mosaico della Primaziale pisana; e propriamente la figura del *San Giovanni* a destra della *Maestà*, che, sebbene alquanto restaurata, serba ancora sostanzialmente le primitive fattezze. È dunque un'opera certa di lui, che possediamo: la quale può servire di termine di paragone e di guida per scoprir le altre. Nè vi è dubbio che essa segni un progresso notevole sulle forme bizantine delle figure circostanti. « Mentre a Pisa, dice giustamente il Supino ⁽¹⁾, i maestri locali che lavoravano al grande mosaico nell'abside del Duomo, ripetono nel tipo del *Cristo benedicente* i caratteri dell'arte bizantina, Cimabue infonde nel suo *San Giovanni* una grazia e un sentimento che si contrappone al severo e quasi arcigno aspetto del *Redentore*, o al rozzo e spiacente tipo della *Vergine*. Le vesti semplici e pie-

che operò per le chiese francescane di Pisa e di Lucca, poichè da esse provengono due Madonne possedute e illustrate dal mio amico Rob. Schiff ne *L'Arte*, XV, fasc. 5, 1912. Il quale ha cercato finora invano opere di Duccio a Pistoia; nè, certo, sono di lui le tavole, provenienti dalla Chiesa degli Umiliati, ora in quella di S. Maria delle Grazie, che gli attribui già il Tolomei (*Guida di Pistoia*, 84, 1821), sebbene non possa escludersi che sieno di mano senese, come affermarono gli annotatori del Vasari (I, 656, ed. Sansoni). Piuttosto sarebbe da vedere se non possa riferirsi a Duccio, anzichè a Coppo di Marcoaldo, la mezza figura della Madonna dipinta sul primo pilastro del presbiterio in Duomo, da mano sinistra. Quanto alla tavola della Santa Maria commessagli nel 1285 per la Compagnia dei Laudesi in S. Maria Novella, sembra gli fosse affidata per l'intromissione di Fra Lippo di Boninsegna, suo fratello, frate in quel convento.

(1) SUPINO, *Arte Pisana*, Firenze, 1904, p. 26.

gate più naturalmente, le estremità più finamente condotte confermano la superiorità dell'arte sua rispetto a quella dei precedenti maestri pisani ». Ora chi paragona il *San Giovanni* di Pisa alla *Madonna Rucellai* riconosce facilmente la stessa mano, nell'aria delle teste, languida e pensosa, nella forte accentuazione delle arcate sopracciliari, nella larga iride ellittica, nella postura della bocca, che vi è sempre deviata lievemente dalla linea perpendicolare rispetto al naso, nella forma delle pieghe nei panneggiamenti. Ma un altro termine di comparazione della *Madonna Rucellai* ci offre la *Vergine* ora agli Uffizi e prima a Santa Trinita, che una tradizione costante attribuisce a Cimabue. Questa *Madonna*, come quella del Louvre provenuta da S. Francesco di Pisa e dal Vasari data a Cimabue, può dirsi veramente la sorella più anziana di quella di S. Maria Novella. Negare l'una a Cimabue vuol dire negargli anche l'altra, senza che alcuna ragione lo giustifichi. Che qualche rassomiglianza corra fra la tavola Rucellai e la *Maestà* e più ancora la *Madonna* di Duccio nell'Accademia di Siena, e quella di S. Cecilia in Crevole presso Siena ⁽¹⁾, si può bene spiegare per la contemporaneità loro e forse per i reciproci influssi dei due artefici ⁽²⁾. Ma l'affinità sostanziale della tavola di Santa Maria Novella con quella di Cimabue ora agli Uffizi, nonostante le diversità dovute al progresso tecnico di Cimabue, è pure evidente. Non può essere, dunque, frutto di una tarda confusione l'attribuzione di quella a Cimabue, che troviamo già espressa nell'« Ottimo » commento, cioè da un autore di poco distante dal maestro di Giotto.

Nè d'altronde il racconto vasariano della vita di Cimabue pare oggi così pieno di favole, come credevasi non molti anni sono: poichè si ha

⁽¹⁾ Nella mostra d'arte antica di Siena trovavasi nella Sala XXVI, segn. 17. La somiglianza con la *Madonna Rucellai* è in essa veramente notevole.

⁽²⁾ Il Langton-Douglas medesimo è costretto, per spiegare le differenze fra l'ancona di Siena e la tavola Rucellai, a supporle appartenenti a due periodi differenti della vita artistica di Duccio. In un articolo del *Burlington Magazine*, July, 1904, p. 349 s., distingue tre periodi in essa: il Bizantino, il Romano e il Gotico. Al primo appartarrebbe fra gli altri la *Madonna* di S. Maria Novella e il trittico della Galleria Nazionale di Londra; al secondo il trittico del *Buckingham Palace* esposto ora a Londra; al terzo la *Maestà* della Cattedrale di Siena. L'opinione del Suida, che nega la *Madonna Rucellai* a Duccio e a Cimabue, e l'ascrive ad un ignoto artista senese, non ha avuto, nè poteva avere, allora seguito.

memoria che nel 1301 la via di Borgo Allegri portava già quel nome ⁽¹⁾; e che Cimabue potesse avere appreso da maestri bizantini in Firenze, come appare dalla *Madonna* degli Uffizi, e che maestri greci avessero lavorato nell'antica chiesa di S. Maria Novella, inclinano oggi a credere lo Zimmermann e il Wood-Brown ⁽²⁾, il più recente illustratore di quella chiesa che Michelangelo disse la sua « mistica sposa ». Se c'è fra le vite antiche del Vasari una che mostri di esser ricavata da antichi documenti {(il che ha dimenticato nel suo ricco commento Carlo Frey, 1911), è proprio quella di Cimabue, dove egli si riferisce alla testimonianza d'un « libretto antico », da lui venduto ed usufruito.

La comparazione fra queste opere che, o la testimonianza di documenti, o la critica dello stile, o una antica tradizione congiunge col nome di Cimabue, si può ancora estendere; in modo che si può oggi ragionevolmente ricomporre un gruppo di opere, le quali tutto concorre

⁽¹⁾ MILANESI, nel *Vasari*, I, 655-n. La venuta di Carlo d'Angiò a Firenze, a cui congiunge il Vasari la festa di Borgo Allegri, avvenne nel 1267. È possibile che il biografo aretino abbia confuso Carlo d'Angiò con Carlo di Valois e la sua venuta in Firenze nel 1301; data molto più conveniente ad un'opera come la *Madonna* Rucellai che mostra tanta affinità col *San Giovanni* del mosaico pisano eseguito nel 1302, e deve appartenere alla tarda età di Cimabue, specialmente confrontata con la *Madonna* ora agli Uffizi che è delle prime cose sue a noi conosciute. Non potrebb'egli essere che al giuramento di pace fatto da Carlo di Valois in S. Maria Novella (VILLANI, VIII, 48; D. COMPAGNI, *Cronica*; MARCHIONNE DI COPPO STEFANI, IV, 226) fosse unita questa cerimonia del trasferimento della pala di Cimabue? Alla ipotesi del Langton-Douglas che la leggenda di Borgo Allegri sia esemplata sul fatto storico della processione senese per la *Madonna* di Duccio, potrebbe bene contrapporsene una egualmente verosimile: che la solenne cerimonia senese avvenuta nel 1311 fosse invece suggerita da quello spirito di rivalità che fu sempre vivo tra Firenze e Siena: e che i Senesi, dieci anni dopo il fatto di Borgo Allegri, ne volessero uno simile e più solenne per la loro città. Il vero è che se la *Madonna* Rucellai fosse di Duccio, avremmo avuto per lui due processioni, quella senese e quella fiorentina (1301, 1311), cosa ben strana. E più strano ancora che, se si deve credere al festeggiamento per la tavola a S. Maria Novella, questo avvenisse per un'opera d'un artefice senese. I ricordi di Montaperti erano ancora troppo vivi, e dai fiorentini non mai dimenticati. Piuttosto potrebbe credersi che l'opera commessa a Duccio, per qualsiasi ragione non fosse poi da lui eseguita ed affidata invece a Cimabue o compiuta da lui.

⁽²⁾ ZIMMERMANN, *Giotto und die Kunst Italiens*, I (1899), p. 202; WOOD-BROWN, *The Dominican Church*, Edimburgh, 1902.

a far credere di lui. Se non è facile consentire col Venturi che attribuisce a lui i freschi perduti del portico di S. Pietro che noi conosciamo soltanto da infidi disegni del secolo XVII, più ci sembra accettabile l'opinione sua circa l'appartenenza a Cimabue di una parte dei mosaici del Battistero fiorentino ⁽¹⁾; e più ancora ci persuade l'affinità stilistica, da molti riconosciuta, della Madonna coi Santi nella Chiesa inferiore di Assisi e del fresco nella Cappella di S. Michele in Santa Croce, colla *Madonna* degli Uffizi e col musaico di Pisa, che sono per noi i termini di paragone più sicuri ⁽²⁾. Il Fry ha ben dimostrato come tra i freschi assisiati, la *Crocifissione* che vedesi nel transepto della Chiesa superiore presenta evidenti affinità con la *Madonna* di Cimabue agli Uffizi; una, probabilmente, delle prime cose di lui, e certo la più antica fra quante ne conosciamo, nella quale è visibile il primo sforzo per liberarsi dal rigido schematismo bizantino e di tentare nelle forme antiche una vita nuova ⁽³⁾. Chi ragguaglia le teste dei *Profeti* che si vedono in basso alla tavola fiorentina con quelle delle figure che stanno a destra del Crocifisso assisiato, riconosce la mano di un medesimo maestro. Vi è lo stesso forte realismo, la stessa aria, alquanto volgare, lo stesso taglio degli occhi, lo stesso modo di trattare la barba discriminata e piegata all'indietro. Ma noi vogliamo aggiungere che la violenta curvatura del corpo nel Crocifisso d'Assisi richiama la figura del Crocifisso ora nel Refettorio di S. Croce, che il Vasari, e prima di lui l'Albertini, assegnarono a Cimabue, e che non so perchè il Venturi, C. Frey, e gli altri, così agevolmente escludano dal novero delle cose di Cimabue. Anche qui l'aria della testa e l'espressione del volto, il modo di trattare i capelli, la struttura e la forzata flessione del corpo, rivelano il sentimento del medesimo artefice. Del quale noi possiamo dire essere profondamente diverso dai suoi contemporanei. Non ha la compostezza classica di alcuni maestri romani che lavorarono ad Assisi; nè la delicatezza di

⁽¹⁾ VENTURI, *Storia dell'Arte*, V, 1903.

⁽²⁾ Una bellissima tavola di maniera cimabuesca, e credo ancora inedita, è nella Pieve di Stia in Cosentino, al primo altare di destra, benissimo conservata. Un'altra che ha pure caratteri consimili è quella della Chiesa di Mosciano presso Firenze. L'hanno illustrata il Mason Perkins, nella *Rassegna d'Arte* del 1916; più tardi il Siren e il von Marle, *The Italian Schools of Painting*, I, 1922.

⁽³⁾ THODE, *Giotto*, p. 16.

Duccio, derivata dagli alluminatori bizantini. Ma nelle sue composizioni storiche ha una rude violenza drammatica quasi selvaggia che fa presentire da lontano Michelangelo; e nelle sue Madonne ed Angeli una suggestione di grazia sentimentale che confina, come dice il Fry ⁽¹⁾, con la affettazione, perchè più conforme al suo spirito è la significazione del vigoroso e del gagliardo. Lo sforzo di esprimere un sentimento è ad ogni modo nel maestro di Giotto evidente; prima che il grande discepolo sollevi la potenza raffigurativa del dramma umano e religioso e la virtù espressiva dei più diversi moti degli animi ad una altezza e sicurezza di modi che al suo tempo poteva parer « follia lo sperare ». Muove dalla *Madonna* ora agli Uffizi la quale segna il primo passo a noi cognito di Cimabue per distaccarsi dall'arte bizantina che, nel XIII secolo, dominava la pittura toscana ed umbra, e da cui non seppero dilungarsi nè Giunta, nè Coppo di Marcoaldo, nè Lapo, nè Margaritone d'Arezzo ⁽²⁾. In Assisi l'opera di Cimabue e dei suoi discepoli nella Chiesa superiore sembra accennare nell'autore uno spirito nuovo derivato dal suo soggiorno in Roma, provato dai documenti; e così pure la *Madonna* che troneggia fra gli Angeli nella Chiesa inferiore. Tra i freschi assisiati e la *Madonna* Rucellai, dove secondo lo Zimmermann si dovrebbero ravvisare i segni che su Cimabue già vecchio esercitava ormai il geniale discepolo, possiamo mettere il *Crocifisso* di S. Croce; il quale, per quanto affine a quello di Assisi, ha una certa maggior morbidezza e fusione di colore che poi trionfa ancor più nella *Madonna* di S. Maria Novella. Questa, col mosaico pisano, segna probabilmente l'ultimo periodo dell'opera pittorica di Cimabue nell'alba del secolo XIV; e per ragioni intrinseche ed estrinseche sembra dovere attribuirsi a lui, nonostante che alcuni troppo frettolosamente ora le dicano, senza altro, di Duccio ⁽³⁾. Perchè se alcuni caratteri stilistici, specialmente nelle figure degli angeli adoranti, l'avvicinino all'opera del pittore senese, le figurette dipinte nella cornice della gran pala, come altrove

(1) FRY, *Giotto*, in *Monthly Review*, dicembre 1900, p. 148.

(2) ZIMMERMANN, op. cit., p. 202 e segg. La *Madonna* fiorentina secondo il Thode e lo Strzygowski, è del 1260.

(3) Ad esempio il valoroso N. TARCHIANI, nella monografia su Firenze (collezione delle *Città d'Italia* diretta da C. Ricci), che non è delle sue cose più accurate.

ho cercato di dimostrare ⁽¹⁾, rivelano l'influenza del Cavallini e dei pittori e mosaicisti romani, che fu possibile su Cimabue, la cui presenza in Roma è certa per documenti, ma non su Duccio che nessuno ci dice essere stato mai a Roma. Ma altresì per ragioni estrinseche, ho detto. Non solo, difatti, ignoriamo se la tavola commessa a Duccio per Santa Maria Novella nel 1283 sia poi stata eseguita; ma anche è manifesto (ciò che nessuno ha finora osservato) che il dipinto per la Cappella dei Laudesi (ora del Sacramento) non poteva essere la tavola grande della Cappella Rucellai, la quale, per la sua ampiezza, non poteva capire nella piccola Cappella dei Laudesi, ove, posta sull'altare, avrebbe oscurata ogni luce dalla finestra retrostante. Non vi è esempio di una tavola di quella ampiezza destinata ad un altare d'una cappella minore. La pala cimabuesca non potè esser destinata ad una cappella; e forse fin da principio fu posta là dove la vedeva il Vasari, in alto su una parete

5.

Nessuno, certo, oggi ripeterebbe semplicemente l'esclamazione del poeta Browning: « My painter – who, but Cimabue? »; nessuno negherebbe oggi la gloria luminosa e l'indipendenza della scuola senese, mentre Siena e Londra poterono raccogliere, simultaneamente, con emulazione che per noi italiani è anche mortificazione, i documenti superstiti dell'antica arte della solitaria e gloriosa città. Ma non è per questo a negare la indipendenza e la precedenza della fiorentina, la quale trasse piuttosto alimento dalla risorta scultura pisana e dall'arte romana dei Cosmati e dei loro successori. La grandezza di Cimabue è una realtà storica; e quanto egli già prima di Duccio si levasse sui pittori fiorentini del tempo suo, basterebbe a provarlo il confronto del vecchio Crocifisso di Coppo di Marcoaldo, il combattente a Montaperti, che è nella cattedrale di Pistoia, con quello del Refettorio di S. Croce, che tutte le ragioni conducono a credere una delle poche e più sicure opere di Cimabue. Se Duccio ebbe minor grido di Cimabue – come è manifesto per la parola di Dante – e minor diffusione ebbero le opere sue, non ne fu cagione l'esser egli minor maestro di costui. Fu anzi per

(1) Ne *L'Arte*, a. X, fasc. I (1907), p. 55.

molti rispetti più moderno e più vivo. Ma oltrechè forse vi contribuirono alcune circostanze della sua vita ⁽¹⁾, egli non ebbe dietro di sè e allievo suo, un Giotto. Ora Giotto, mentre nulla apprese da Duccio e dai primitivi senesi, dall'arte e di Nicola e di Giovanni Pisano e più forse dalle opere dei pittori e mosaicisti romani e dalla scuola del Cavallini, derivò impulso ad ingrandire il suo stile. Gli è che se in diversi punti d'Italia cominciavano, nella seconda metà del secolo XIII, spontaneamente ad aprirsi i nuovi germi al sol nuovo della rinascenza, solo in Firenze furono potentemente fecondati dal genio di Giotto, come in Pisa dal genio di Nicola, pisano d'origine ma probabilmente di padre pugliese, e da Giovanni. Più tardi, verso la metà del secolo XIV, la pittura senese per opera di Simone di Martino e dei Lorenzetti, già penetrati dell'opera di Giotto, modifica alla sua volta la fiorentina. Ma Giotto fu quegli che disse la parola veramente liberatrice nel campo della pittura risorta. Cimabue avrebbe di lui potuto dire come il Battista di Cristo: Non io sono la luce, ma quegli che viene dietro di me. E così un raggio della sua gran luce si riflesse su colui che lo iniziava probabilmente all'arte in Firenze, e lo precorse nell'energico conato di liberarsi dalle forme bizantine e nel consapevole studio degli esemplari romani. Onde Firenze, pur nel fiorito campo dell'arte, potè dirsi, come gli antichi cronisti ripeterono, la vera figlia di Roma.

(1) È noto che Duccio nel 1280 incorse in un processo penale per cagioni la natura delle quali ci è rimasta ignota, e fu poi parecchie volte accusato per debiti dai suoi concittadini.

V. per la *Madonna* Rucellai ne *L'Arte* a. X, fasc. I (1907), p. 55-59.

II.

NUOVI STUDI SU CIMABUE E LA SUA OPERA PITTORICA (1924)

I.

Poco più di venti anni or sono, un valoroso critico inglese d'arte, il Langton-Douglas, riassumendo i risultati negativi della critica del tempo, iniziata dal Wickhoff fino dal 1889, concludeva che « per la critica scientifica Cimabue, come artista, è una figura ignota » ⁽¹⁾. La controversia intorno a questo grande fiorentino, vessillifero e antesignano della pittura risorta, aveva avuto per suo principale punto di partenza, e quasi per suo fulcro, la gran pala della Cappella Rucellai in S. Maria Novella, che secondo la nota narrazione vasariana, sarebbe stata dalla bottega dell'artefice, e dalla via che perciò si nomò Borgo Allegri, trionfalmente portata alla Chiesa domenicana fra l'esultanza del popolo e dei magistrati e alla presenza di un principe francese, nel suo passaggio per Firenze. Questa grandiosa opera che era stata considerata la primizia della pittura nuova dell'artefice fiorentino maestro di Giotto e celebrato da Dante, per la critica dei primi anni del secolo nostro doveva essere attribuita invece a Duccio da Siena. E Siena, la gran madre di artefici e di santi, così veniva a togliere, in certa guisa, quasi in una nuova Montaperti nel campo incruento dell'arte, la gloria del primato o della precedenza storica nel risorgimento della pittura

⁽¹⁾ DOUGLAS, nell'Appendice al primo volume della *History of Painting* (I, 186) del CROWE e CAVALCASELLE, da lui curata (1903); cfr. dello stesso critico *The Real Cimabue* nella *Nineteenth Century*, march 1903, e *Monthly Review*, dell'agosto di quell'anno.

in Toscana, nonostante la solenne testimonianza di Dante, che la critica considerava frutto della « carità del natio loco » e non altro.

Ad una critica così radicalmente negativa nel rispetto di Cimabue, fummo allora in ben pochi a resistere, dopochè il Thode e lo Zimmermann avevano tentato una prima difesa, rispondendo al Wickhoff e al Richter: l'inglese Roger Fry quanto all'opera pittorica, e chi scrive, quanto alle testimonianze letterarie su Cimabue e alla continuità della tradizione scritta nel periodo che corre fra Dante e il Vasari, o le sue fonti documentarie ⁽¹⁾. Se non che la posizione della critica, durante questo ventennio, si può dire oramai capovolta. Cimabue ritorna oggi nel debito onore: non tanto in grazia della nostra resistenza in quel periodo per la critica negativa quanto veramente per opera di una più diligente e attenta osservazione stilistica e comparativa di un gruppo di opere che posson tenersi sicuramente per opera di quel maestro, e « cominciatore » dello « stil nuovo » della pittura risorgente. Ai quali risultati essenziali è lecito ora aggiungere in queste nostre pagine un manipolo di notizie attinenti all'antico maestro, che sembrano sfuggite fin qui alla critica.

La ricostruzione critica dell'opera del grande innovatore della pittura, parallela a quella di Nicola e di Giovanni Pisano nella scultura, si deve bensì principalmente alle ricerche di due stranieri, l'Aubert e il Sirèn ⁽²⁾; ma già era preparata da un italiano, Adolfo Venturi, che nel V volume della sua *Storia dell'Arte italiana* ⁽³⁾, pur negando a Cimabue alcune opere assegnategli dall'antica tradizione (il grande Crocifisso di S. Croce e la tavola pisana del Louvre) e non riconoscendo sicura la mano del maestro nei freschi del transepto della Chiesa superiore di Assisi, aveva, per altra via, estesa l'attribuzione a Cimabue a cicli di

⁽¹⁾ R. FRY, *Giotto*, nella *Monthly Review*, dicembre 1900, e il mio scritto su *Cimabue e la critica inglese*, nella *Nuova Antologia*, 15 settembre 1904, e *Pagine d'Arte fiorentina*, Firenze, Lumachi, 1905, p. 45-46 (v. sopra) e in *Arte* 1907, I, p. 55-59; cfr. ZIMMERMANN, *Giotto und die Kunst in Mittelalter*, Leipzig, 1899; THODE, *Repertorium f. Kunstwiss.*, XIII, 1890, p. 25 seg.; id. *Giotto*, Bielefeld, 1899, p. 14 seg.; id. *Franz von Assisi*, 2. aufl., 1905.

⁽²⁾ AUBERT, *Ein Beitrag zur Loesung der Cimabue-Frage*, nella collezione « Kunstgesch. Monographien », VI, Leipzig, 1907; O. SIRÈN, *Toskanische Maler im XIII Jahrhundert*, Berlin, 1922.

⁽³⁾ VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, V, 1905.

freschi e di opere musive, che non incontrò il generale consenso. Nondimeno egli aveva già definito il carattere drammatico e potente per rude violenza, proprio delle composizioni cimabuesche, specialmente riconoscibile nell'aspra fierezza delle figure, oramai soltanto evanescenti ed umbratili, nella *Crocifissione* della Chiesa inferiore d'Assisi, già date fino al Cavalcaselle a Giunta pisano, e nei profeti della tavola fiorentina di Santa Trinita ora agli Uffizi; quella selvaggia fierezza che fa di Cimabue un lontano prenunziatore della terribilità di Michelangelo. E sebbene il Venturi nella pala Rucellai veda, cogli altri, principalmente lo stile di Duccio, non esclude però che il maestro senese vi mostrasse l'influsso del più anziano maestro fiorentino: e in ogni modo, ritornando, per certi rispetti, alla posizione conservatrice del Cavalcaselle e della critica precedente, il critico italiano, fino dal 1905, riconosceva esistere un gruppo di opere che possiamo ascrivere al grande fiorentino, le quali ci offrono i caratteri distintivi dell'arte sua e della sua personalità, che le antiche testimonianze ci rappresentavano disdegnosa e superba ⁽¹⁾.

A dilucidare la complicata controversia cimabuesca, nonostante i precedenti del Venturi e dello stesso Aubert, non aveva, certo, conferito il tedesco Carlo Frey, che intraprese un farraginoso commento al Vasari e di cui ben si poteva dire, come di sè dice Mefistofele, *Ich bin der Geist der stets verneint*; tanto acerbo ei vi si mostra con uomini altamente benemeriti della storia della nostra arte, come il Guasti e il Milanese ⁽²⁾, per non parlare dei nostri viventi.

Nelle sue lunghe chiose alla *Vita* vasariana di Cimabue non si può dire ch'egli proceda secondo un chiaro concetto e con ordine metodico per quel che concerne all'opera autentica dell'artefice ⁽³⁾. Mentre, difatti, assevera, senz'altro, favolosa e fantasiosa la tradizione cimabuesca,

(1) Su questo punto cfr. E. BENKARD, *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, München, 1917.

(2) V. due miei articoli sulla edizione critica del Frey nel numero del *Marzocco* di Firenze sul Vasari, 30 luglio 1911, e nel *Numero Unico* del Comitato Aretino per le onoranze al grande artefice del 1911, e principalmente lo scritto del SUPINO, in *Rivista d'Italia*, gennaio 1912.

(3) *Le « Vite » di G. Vasari*, herausgegeben von K. FREY, München, 1911; p. 406-462.

deve pur riconoscere che il biografo aretino, proprio in quella *Vita*, si richiama a « certi ricordi di vecchi pittori », che forse erano una cosa sola con quel « libretto antico », a cui, nella *Vita* di Gaddo Gaddi, attinse, per le notizie antiche sulla edificazione di S. Maria Novella: nè pone mente che, a proposito dei dipinti di Cimabue ad Assisi, il Vasari fa una dichiarazione insolita in lui: di avere, cioè, per due volte riesaminati quei freschi, prima di accingersi alla nuova edizione delle *Vite*, e propriamente nel 1563 ⁽¹⁾. Anche circa la leggenda vasariana dei « Maestri greci » che avrebber lavorato in S. Maria Novella è dai quali avrebbe avuti Cimabue i primi rudimenti artistici, il Frey si mostra generalmente scettico. E convien dire veramente che il Vasari pose assai poco mente ai molti pittori che, pur nella prima metà del Duecento, fiorivano in Toscana e nella stessa Firenze, e segnatamente a quel Coppo di Marcovaldo fiorentino, soldato a Montaperti, e vero precursore, e forse maestro, di Cimabue, sul quale ha raccolte importanti notizie la critica recente italiana e straniera, dal Bacci al Sirèn ⁽²⁾. Ma il Frey medesimo deve pur confessare che segnatamente le ricerche del Wood-Brown sopra Santa Maria Novella ⁽³⁾, confortano, in parte almeno, la tradizione seguita dal Vasari, sull'opera dei maestri greci in quella chiesa. E se una tale opera vi fu, questo può esser già un indizio indiretto che la *Madonna* Rucellai fatta per S. Maria Novella abbia qualche attinenza con Cimabue. Il Frey rifiuta, in ciò d'accordo con tutta la critica moderna, come opera di Cimabue, la *Santa Cecilia* ora agli Uffizi, attribuitagli dal Vasari e dal Gelli. E quanto ai dipinti di lui per Santa Croce, menzionati dal Vasari, tiene probabile che nessuno gli appartenga: nemmeno il grande Crocifisso (ora nel Refettorio-Museo dell'Opera) che già l'Albertini diceva opera di Cimabue, e come tutti i caratteri stilistici confermano. Crede invece opera di lui, come primo suppose il Liphart, l'affresco di S. Michele, di cui il Vasari e le altre antiche fonti tacciono: così pure la *Madonna* di Santa Trinita, di cui nessuno dubita. Nè trova grazia presso di lui l'opera che Cimabue,

⁽¹⁾ VASARI, *Vite*, I, 224 (ed. Lemonnier): « et a me, che l'anno (1563) la rividi (quest'opera), parve bellissima, pensando, ecc. ».

⁽²⁾ BACCI, ne *L'Arte*, 1900, *Documenti toscani per l'Arte*, II, p. 1-35. Firenze, 1912; O. SIRÈN, op. cit., p. 241 seg.

⁽³⁾ WOOD-BROWN, *The Dominican Church of S. Maria Novella*, Edimburgh, 1902.

secondo le antiche testimonianze, avrebbe condotta a Pisa; nemmeno la tavola ora al Louvre che di là proviene, in cui i più avari critici hanno almeno riconosciuta la derivazione da quella scuola o bottega. Scettico si mostra altresì circa i freschi, veramente troppo rimodernati verso il 1880 sotto gli occhi del Cavalcaselle che invano protestava, della Chiesa inferiore d'Assisi. Nelle *Storie della Passione* non riconosce Giunta pisano; ma nemmeno vi ravvisa la mano di Cimabue. Si tratta per lui « forse di un fiorentino »: senza ch'ei sappia dirci qual altro maestro fiorito nella seconda metà del Duecento fosse di così alto grido da meritare l'onore di adornare coll'arte sua la tomba del grande santo d'Assisi. Nella Chiesa superiore tutti oramai i critici (Thode, Douglas, Hermanin, Venturi, ecc.) riconoscono l'opera dei maestri cosmateschi romani, del Rusuti, del Cavallini, del Torriti e di altri sconosciuti. Fra costoro, riconosce anche il Frey, dovè operarvi, dopo il 1273, anche il grande fiorentino, che in quell'anno trovavasi in Roma, come è provato dal contratto pubblicato già dallo Strzygowski. Ma nel discernere, fra le altre, la mano di Cimabue, ei si mostra, anche qui, incerto, per non dire negativo. Nel braccio sinistro della Chiesa superiore « concede » bensì la presenza di Cimabue; ma non sola, nè sempre attiva. Nega invece ogni partecipazione di Cimabue o dei suoi allievi e assistenti negli affreschi della grande nave ⁽¹⁾, anche in quelli che gli ascrive il Vasari. Ora io non dico già che si debba prestar sempre fede allo scrittore aretino. Ma giova tener presente ch'egli rivide più volte quei dipinti, e in ben altre condizioni che oggi non sieno: che egli era in grado, per tante ragioni, di riconoscere « le maniere » di questi antichi maestri meglio di quel che noi possiamo fare.

In un'opera sola ad Assisi, il Frey ritrova la mano di Cimabue; nella *Madonna in trono cogli angeli e S. Francesco* nel braccio destro della Chiesa inferiore; non senza concedere al Douglas gl'influssi senesi. Ma l'affinità di essa colla tavola agli Uffizi (*Madonna di Santa Trinita*) è talmente evidente, che non è certo gran dégnazione del critico tedesco codesto

(1) E tanto più esclude l'opera di Giotto. Nel che mi pare abbia ragione contro il Thode e il Wulff. Meno contro il Venturi (*Basilica di Assisi*, 1908, p. 110), il quale, collo Zimmermann, vi ravvisa la mano del Torriti, contro il Douglas che vi riconosce la scuola del Cavallini.

riconoscimento. Non occorre poi dire ch'egli nega interamente a Cimabue la così detta *Madonna* Rucellai: nonostante che vi riconosca « la saldezza della composizione e l'effetto monumentale, che rifugge da ogni attrattiva intima e pittoricamente decorativa »; caratteristica, questa, propria appunto di Cimabue, e tutto l'opposto dell'arte di Duccio, e, in generale, della scuola senese (¹). Riepilogando tutta la sua ricca, ma così oscillante ed ambigua trattazione, lo storico tedesco riconosce (per sua bontà) che Cimabue non è « una personalità esangue »; e che le opere di lui rimasteci che gli si possono attribuire, giovano a rettificare la romanzesca biografia vasariana.

2.

Eppure già l'Aubert, fino dal 1907, in un libro consacrato alla « questione di Cimabue », aveva segnata la direzione nella quale conveniva procedere per riconoscere e ricostruire l'opera del « grande ignoto » (²). La ricerca dell'Aubert può avere, specie nella prima parte, qualche cosa del fantasioso (come dice, troppo sbrigativamente, il Frey); ma consegue risultati essenziali, che possono raccogliersi in questi termini (³). Vi è un gran maestro, di origine fiorentina, operante in Assisi nella seconda metà del Duecento. Per molti segni l'opera sua dimostra l'influsso dell'arte romana, e prepara l'opera di Giotto. Ora noi sappiamo dalla solenne testimonianza di Dante (*Purgatorio*, XI) qual'alta fama godesse Cimabue ai suoi dì. Sappiamo altresì da un documento pisano dei primi anni del Trecento il nome vero dell'artefice fiorentino (*Magister Cenni dictus Cimabu pictor quondam Pepi de Florentia*), il quale non può esser persona diversa (chechè abbiano congetturato il Milanese e il Douglas) (⁴), da quel *Cimaboue pictor de Florentia*, testimone in un

(¹) FREY, op. cit., p. 456. Poche linee appresso il Frey, difatti, scrive con curiosa incoerenza: *Duccio besitzt nicht die Herbe, eine eilige geschlossenheit und grosse Cimabue's*. E allora come attribuirgli un'opera che presenta appunto questi caratteri?

(²) A. AUBERT, *Cimabue Frage* (Kunstgeschichtliche Monographien VI), Leipzig, 1907.

(³) AUBERT, op. cit., p. 114-125.

(⁴) DOUGLAS nella edizione inglese del CROWE e CAVALCASELLE, *History of Painting* (1903), II, p. 3, scrive: « Best here is no evidence to show that the Roman

solenne contratto a Roma, nel 1272, ed è una persona sola col Cimabue di Dante, maestro di Giotto. Il che rende *possibile* che il grande maestro fiorentino di Assisi sia Cimabue.

Ma noi abbiamo ragioni per credere che Cimabue è *veramente* il maestro di Assisi. La figura del S. Giovanni nel mosaico dell'abside pisana, eseguita fra il 1301-2, è sicuramente opera sua; e non è già così restaurata e rifatta, come si compiacciono di asseverare i critici negatori. Il Cavalcaselle che la esaminò nel 1875 prima di pubblicare la edizione italiana della sua storia, quando lo scetticismo critico intorno a Cimabue non era ancora sorto, ne riconobbe l'integrità sostanziale; e così il Thode più tardi, prima di conoscere i documenti pisani ⁽¹⁾. L'Aubert, dopo rinnovato esame, è dello stesso avviso ⁽²⁾. Ora la figura della Primaziale pisana ha non solo una evidente affinità stilistica (come io avevo avvertito fino dal 1904-1905) colla *Madonna* oggi agli Uffizi, ma specialmente coll'altra rappresentante lo stesso evangelista nella grande *Crocifissione* della Chiesa superiore di Assisi. Ora questa grandiosa composizione, animata e mossa da selvaggia drammaticità, deve essere rivendicata a Cimabue. I fieri tipi delle figure che vi appaiono, rispondono alle mezze figure degli aspri profeti che stanno sotto il trono della *Madonna* fiorentina agli Uffizi, già sull'altare grande di Santa Trinita. E con quella *Crocifissione* altri ruinosi freschi della Chiesa inferiore e superiore di Assisi rivelano la stessa mano possente, energica ed originale. Anche se la *Madonna* Rucellai debba attribuirsi a Duccio, come pure l'Aubert opina, rimane altrove pur tanto da assicurare a Cimabue la gloria tributatagli dal secolo di Dante, di Nicola Pisano e di Giotto; e alla cui grandezza nulla tolgono i recenti studi e le scoperte degli ultimi anni di opere pittoriche e musive della grande scuola romana del Cavallini, del Torriti, del Rusuti e di tanti altri artefici innominati che operarono a Roma, a Subiaco, ad Anagni, ad Assisi, come nulla le avevan tolto le glorie senesi di Guido e di Duccio.

witness and the famous Cimabue are identical ». Avremmo così due pittori fiorentini dello stesso tempo, collo stesso soprannome: *Credat Judaeus Apella!* Cfr. FREY, op. cit., p. 413.

(1) THODE, *Repert. f. Kunstwiss.*, XIII, 1900, p. 32 seg.

(2) Cfr. anche SUPINO, *Arte pisana*, Firenze, 1904, p. 25 seg.

Più diretta è anche la via che segue in un suo recentissimo libro Oswald Sirèn, l'esperto conoscitore dell'antica nostra pittura, ben noto per tanti altri lavori su Lorenzo Monaco, su Giotto ed altri antichi maestri. In questo sulla pittura toscana del Duecento ⁽¹⁾, egli inquadra l'opera del grande pittore contemporaneo di Dante nella vasta cornice di non poche delle scuole pittoriche toscane del Duecento, o del periodo pre-cimabuesco. E dico di non poche, non di tutte; poichè le origini della pittura senese, da Guido a Duccio, sono abbastanza note per gli studi recenti. E manca alla trattazione del Sirèn notizia dei pittori pistoiesi del tempo, o di pittori fiorentini o senesi che in Pistoia operarono in quel periodo preparatore ⁽²⁾; nè una ricerca metodica è stata fatta ancora sui pittori aretini di quella età, fra i quali solo ci è conservato dal Vasari, e noto per alcune sue opere, quel rude Margaritone, che può dirsi il Guittone della pittura. Ma preziose notizie raccoglie il Sirèn sulla primitiva pittura lucchese, da maestro Berlinghiero (il cui nome trovasi segnato a piè di un arcaico crocifisso della Pinacoteca di Lucca), per Bonaventura della stessa famiglia, che firma col suo nome l'ancona di S. Francesco

(¹) SIRÈN, *Toskanische Maler im XIII Jahrh.*, Berlin, 1922, spec. p. 276 ss.

(²) Di un pittore così personale, contemporaneo di Cimabue, come Manfredino d'Alberto di Pistoia, che operava intorno al 1290 anche in Genova (BACCI, *Documenti*, ecc., II, 1912), il Sirèn come il Venturi (SUIDA, *Studien zur Trecento Malerei*, VI), nel *Repertorium f. Kunstw.*, XXXI, 1908, p. 200, non fa alcuna menzione. Un altro pistoiese dipingeva nel 1305 la parete dell'altare nella Chiesa di S. Giovanni Forcivitas. Le pitture, ancorchè ruinate, in parte rimangono. Il nome dell'artista e la data andarono perdute nel restauro della Chiesa di qualche anno fa. Ma anche pittori senesi (come un Guido da Siena, nel 1320) operarono in quella Chiesa, come risulta da documenti, editi in parte dallo Zdekauer, in parte dal Bacci. Un artefice fiorentino, contemporaneo a Cimabue, e dimenticato pure dal Sirèn, è quel Lapo che dipinse la grandiosa *Madonna fra due Santi*, sulla porta della Cattedrale pistoiese dal lato di mezzogiorno, la quale non è stata mai riprodotta, per quanto sappiamo, ed è degna di ogni considerazione. A Coppo di Marcovaldo, che operò lungamente in Pistoia, è da vedere se non possano riconnettersi la *Madonna* dipinta nel pilastro grande a sinistra della tribuna della Cattedrale, ed un'altra che era nell'antichissima chiesa di S. Matteo, demolita coi nuovi allargamenti del centro, malaugurati e deplorati, ed ora è conservata nel Museo Municipale d'Arte di quella città. Pistoia, per quel che si riferisce alla pittura del Due e del Trecento, merita ancora di essere conosciuta e studiata meglio di quel che non sia, da italiani e da stranieri.

a Pescia (1235), per Barone, suo figlio, noto per documenti, fino a Diodato Orlandi e ai suoi seguaci. E per la Scuola Pisana, oltre al famoso Giunta, sulle cui notizie date qui dal Sirèn ha recate opportune correzioni Pèleo Bacci ⁽¹⁾, il Sirèn rileva la personalità artistica di un « maestro Tedice », di un Enrico e di un Ugolino suoi figli e continuatori; come al maestro che dipinse la figura di S. Francesco in Santa Maria degli Angeli ad Assisi riconosce dovuti altri dipinti in Assisi medesimo, a Perugia, a Bologna, ed anche all'estero.

Così anche circa i numerosi maestri fiorentini precursori di Cimabue, a noi noti solo pei loro nomi raccolti dalle ricerche, del Ciampi, del Milanese, del Cavalcaselle, il Sirèn mette in più giusto rilievo quel Coppo di Marcovaldo, di cui abbiamo opere, autenticate da documenti, a Siena e a Pistoia, e che si potrebbe credere (tante sono le affinità) il vero maestro di Cimabue medesimo. Ritrova poi in molte tavole di Toscana e in collezioni straniere (Berlino, New Haven in America) la mano di quell'ignoto che dipinse la bizantineggiante e ieratica figura di S. Maria Maddalena, colle sue piccole storie, che è nell'Accademia fiorentina. Molte di queste attribuzioni forse potranno essere contestate dalla critica o integrate da nuove ricerche e comparazioni; ma non è dubbio che al critico svedese spetti il merito di aver cominciato o intrapreso a distinguere alcuni gruppi nelle scuole pittoriche toscane della prima metà del Duecento, così oscura per noi.

Ultimo, e sostanzialmente concorde coll'Aubert e col Sirèn, a riconoscere l'opera complessiva di Cimabue, è sopravvenuto, nell'anno scorso, l'olandese van Marle, ben noto pei suoi studi storici sulla pittura medievale. Nel primo volume da lui pubblicato della grande opera da lui intrapresa sullo svolgimento delle scuole pittoriche italiane ⁽²⁾, ha consacrato un ampio capitolo a Cimabue e alla sua scuola: ravvisando, al pari del Thode, nel fiorentino uno di quei geni che apersero la via alla perfezione del Rinascimento. La celebrità che è espressa nella parola di Dante è confermata dalla grandiosa commissione dell'opera di Pisa, dalla sua presenza in Roma, dall'opera sua ad Assisi.

⁽¹⁾ Nel *Bullettino d'Arte del Ministero dell'Istruzione*, 1922.

⁽²⁾ R. VAN MARLE, *The Italian Schools of Painting*, The Hague, 1923, I vol., p. 453-481.

La quale, movendo anch'egli dalla figura del S. Giovanni nel musaico pisano e dalla Madonna fiorentina, egli ritrova nella Basilica assisiata sostanzialmente conforme a quella riconosciutavi dall'Aubert e dal Sirèn. Mosaicista e pittore come i suoi compagni romani ad Assisi, il Cavallini, il Torriti, il Rusuti, ebbe seco aiuti ed allievi, di cui il van Marle riconosce la mano diversa nelle pareti della Basilica assisiata, ed anche nel *Crocifisso* e nell'affresco di S. Michele in Santa Croce, nella tavola del Louvre, che egli crede doversi più ai suoi seguaci che a lui stesso. Maestro che a certa grazia saputa trasfondere nella tavola ora nella Galleria degli Uffizi, e segnatamente nel divino fanciullo e negli angeli che lo circondano (più insignificanti nel parer suo), e nel gruppo delle Marie e dell'Evangelista nel fresco della *Crocifissione* in Assisi, nel resto di questa composizione e nelle scene dell'*Apocalissi* ivi dipinte, ha saputo congiungere una tragica grandezza che lo distingue e lo distanzia da tutti gli altri maestri del tempo.

Con questo però il critico e storico olandese non intende riconoscere che da lui cominci la preminenza della scuola fiorentina sulle altre contemporanee. Nel che dobbiamo dissentire da lui e dagli altri. Poichè se egli solo fu chiamato in centri così vari e così importanti, mentre di Duccio non si sa che mai escisse di Toscana, e non sembra che in Siena medesima godesse di gran reputazione, nè dei maestri romani si ha sicura notizia che fossero chiamati in Firenze (la tradizione vasariana sul Cavallini a Firenze è stata messa in dubbio dall'Hermanin e da altri), segno è che il suo nome ebbe più alto il grido di tutti gli altri maestri. E ne è conferma la continuità della tradizione storica e letteraria che lo concerne.

La continuità della tradizione su di lui da Dante ⁽¹⁾ al Vasari, che io altrove illustrai, si ritrova, a cominciare da uno dei più antichi Commentatori di Dante del Trecento, l'Ottimo, che, come il Sirèn giustamente avverte ⁽²⁾, sembra aver conosciuto Dante, o almeno

⁽¹⁾ Cfr. quanto ne dissi in *Pagine d'Arte fiorentina* (1905, p. 50, v. sopra). Su questo argomento è tornato il RINTELEN, « Dante ueber Cimabue », nella *Monatshefte für Kunstw.*, VI, 1913, p. 200 seg.

⁽²⁾ SIRÈN, op. cit., 277. Difatti l'Ottimo (ed. Torri, Pisa, 1888, I, 188) scrive: « Fu Cimabue, nella Città di Firenze, pintore nel tempo dell'Autore, molto nobile, e più che uom sapebbe ».

averne notizie dai suoi discendenti, in quanto fa intendere che il poeta avesse certa familiarità col più vecchio artefice, nato intorno il 1240. Ma alla catena di questa tradizione sulla fama di Cimabue attestata anche dal Boccaccio, e poi da scrittori del secolo xv, Filippo Villani ⁽¹⁾, il Ghiberti, l'Anonimo Commentatore di Dante, il Landino, fino all'Albertini (1510) e al *Libro di Antonio Billi*, una delle fonti del Vasari, manca, nella enumerazione del Sirèn, un anello. Questo è Franco Sacchetti che nella Novella 136, per bocca di Taddeo Gaddi, dell'Orcagna e di altri maestri raccolti in lieta brigata sul colle di San Miniato al Monte ⁽²⁾, annovera Cimabue come uno dei maggiori pittori, emuli di Giotto. E mi piace altresì soggiungere che nel secolo xvi, a fianco al Vasari, soccorrono altre testimonianze su Cimabue, oltre quella del Gelli, che sembra indipendente dalla tradizione letteraria seguita dall'aretino ⁽³⁾. In una delle Novelle delle *Cene* del Lasca, cominciate a scrivere da lui nel 1540, trovasi una curiosa leggenda intorno a Cimabue, non osservata, che io sappia, da alcuno. Essa è di carattere popolare, e dimostra che il nome del padre della pittura risorta era rimasto vivo nel popolo fiorentino. Nella Cena seconda, Novella IV, si legge un detto comune relativo a Cimabue, di colore assai oscuro: *Gian Simone, io dirò che voi... Egli lo vedrebbe Cimabue, rispose il Pilucca, che nacque cieco*. Può darsi che la leggenda popolare abbia confuso l'oscurarsi della fama di Cimabue nella parola di Dante, colla cecità del maestro; o che vi sia qui come un'eco di quella caparbieta superba di lui, attestataci dall'Ottimo ⁽⁴⁾, che non voleva riconoscere i difetti delle sue opere additatigli da altri: ovvero, infine, può darsi che di una reale cecità negli ultimi anni della vita del pittore (come avvenne di Pier della Francesca) sia rimasta in questo dettato popolare una travisata ricordanza. L'aver egli abbandonato, dopo tre mesi di lavoro ⁽⁵⁾,

(1) PHILIP. VILLANI, *De famosis civib.* Florentiae, 1847, ed. Galletti, p. 35 seg.

(2) SACCHETTI, *Novelle*, ed. O. Gigli, Firenze, 1860, p. 322.

(3) GELLI, *Vite d'Artisti fiorentini*, pubblicate da G. Mancini (per Nozze Imbrico-Mancini), Firenze, 1896, p. 14 seg. Su questa indipendenza del Gelli dal Vasari circa la leggenda su Cimabue cfr. KALLAB, *Vasari-Studien*, p. 184, a cui contradice il FREY, op. cit., p. 460.

(4) Ed. Torri, Pisa, 1823, I, 188.

(5) Come risulta dai documenti pubblicati dal TANFANI CENTOFANTI, *Artisti Pisani*, 1897, p. 118

il mosaico della primaziale pisana nel 1302, e il trovarlo poco dopo ascritto alla *Compagnia dei piovuti* nella quale il carmalingo ebbe da lui «una tovaglia e un tovagliolo», come di altri miseri ebbe oggetti di poco conto ⁽¹⁾, lo farebbero credere; tanto più che dopo quell'anno nulla più sappiamo di lui, e ignoriamo l'anno della sua morte.

Nè mancano altre notizie di opere cimabuesche prima del Cinquecento, oltre la prima per tempo che si ha dall'Anonimo Commentatore di Dante dei primi del Quattrocento (pubblicato dal Fanfani, Bologna, 1868, II, 187). Già questa notizia che ci parla «di un pallio (o pala) dipinto da Cimabue per Santa Maria Nuova», con ogni probabilità si riferisce alla tavola Rucellai di Santa Maria Novella: il che è di grande rilevanza perchè è credibile che il chiosatore attinga a tradizioni più antiche. Nè può far meraviglia che sia scambiata Santa Maria Novella con Santa Maria Nuova, trattandosi di uno scrittore forse bolognese, come quello che deriva da Iacopo della Lana ⁽²⁾. Che esistesse un'opera di Cimabue nella Chiesa di S. Maria Nuova, sostituita poi da una di Andrea del Castagno, come quella di Cimabue a Santa Trinita fece posto a quella del Baldovinetti, attesta bensì il Richa ⁽³⁾, come ha ricordato il Benkard. Ma ognuno sa in quali errori grossolani sia incorso nelle attribuzioni delle opere d'arte quel vecchio, pur altre ragioni pur benemerito, illustratore delle chiese fiorentine: e alla sua attestazione ben poco peso è a dare. La pala di S. Maria Nuova dell'Anonimo non può essere, dunque, che «la tavola grandissima» di S. Maria Novella, cioè la *Madonna* Rucellai, menzionata già dall'Albertini (nel 1510) prima già

⁽¹⁾ivio Archdi Stato fiorentino (1303 ind. XV luglio), Protocolli di Chiaro d'Andrea, nr. 462, fol. 376; cfr. SUPINO, *Arte Pisana*, 1904, n. 251; FREY, op. cit. p. 443.

⁽²⁾ HEGEL, *Dante-Kommentare*, nr. 11; FREY, *Jahrb. f. K. Preuss. Kunstsam.*, 1885-1886. I fiorentini, come è noto, chiamavano questa chiesa S. Egidio o S. Gilio.

⁽³⁾ RICHIA, *Chiese fiorentine*, VIII, 19. Quanto poca fede meriti questa notizia del Richa, basta a mostrarlo il fatto che egli parla «d'una Nunziata d'Andrea del Castagno» posta in vece della *Madonna* di Cimabue, cioè d'una tavola; mentre il Vasari, nella *Vita* d'Andrea, parla d'una Nunziata dipinta dal Castagno nella «facciata della Cappella», cioè a fresco nei peducci dell'arco. Forse il Richa potè credere opera di Cimabue il grande *Crocifisso*, che vedesi ora nel Chiostro del Monastero delle Oblate, annesso a S. Maria Nuova, che il Sirèn (tav. 21) ascrive, con ben maggior ragione, alla maniera di Bonaventura Berlinghieri.

del Vasari e delle sue fonti, che risalgono certamente a tradizioni più antiche.

Un'altra preziosa notizia ⁽¹⁾, poco considerata dai critici e proveniente da documenti, ci attesta poi che Piero dei Medici, il 20 di novembre 1490, acquistava, con gran considerazione del nome di Cimabue, celebrato in quelli anni dal Landino, una tavola di costui, che trovavasi in Firenze presso il Monastero di S. Benedetto.

Più copiose abbondano le notizie dimenticate dalla critica, su opere eseguite da Cimabue, o attribuite a lui, in Roma. Onde non è esatto che sieno ignote le opere di lui nella eterna città, come afferma il Sirèn ⁽²⁾. Si tratta, è vero, di storici e di scrittori per la maggior parte dell'ultimo Cinquecento, la cui fede è, nei singoli casi, mal sicura, e di lavori oggi perduti. Ma la tradizione di lavori del maestro fiorentino in Roma non manca; ed è verosimile che risponda al vero, dal momento che noi conosciamo documentariamente la sua presenza in Roma nel 1272. L'eremitano erudito Panvinio, nell'opera latina *De praecipuis urbis Romae basilicis*, del 1570, parlando della Basilica costantiniana, descrive un pulpito marmoreo fatto fare da Bonifazio VIII, dipinto di fuori ed adorno di emblemi; le quali pitture, per la condizione del loro tempo elegantissime, si stimano opera di Cimabue (*existimantur Cimabovis egregii pictoris manu factae*). Parimenti il Ciacconio nella *Vita di Papa Bonifazio* (1601), accennando pure a questo pergamo della Basilica costantiniana nel Laterano, lo dice *nobilis Cimabovis pictura decoratum*; quel pergamo donde, prima del Giubileo del 1300, il fiero Pontefice aveva scomunicato i Colonesi e i re di Francia. Se Giotto, poi venuto in grido, fu chiamato dal cardinale Stefaneschi, nulla di più naturale che il Pontefice, l'uomo della «superba febbre», avesse invitato il più nobile e superbo pittore del tempo suo, il maestro di Giotto.

3.

Passando alla ricostruzione dell'opera cimabuesca per via dei criteri stilistici, l'esame di questi è condotto dal Sirèn (p. 280 ss.) con più sicuro metodo che dai suoi predecessori. Come già l'Aubert, e come io

⁽¹⁾ PAGLIAI, nella *Rivista d'Arte*, luglio-agosto 1905, p. 153.

⁽²⁾ SIRÈN, op. cit., p. 277.

stesso avevo indicato fino dal 1904, egli pure muove dalla figura del S. Giovanni nel mosaico absidale del Duomo di Pisa; opera documentariamente accertata per sua. Ma poichè certi caratteri distintivi (linea curva del naso aquilino segnato alla radice come da una mezzaluna di luce, bocca piccola e leggermente deviata, larghe arcate sopracciliari, forma speciale dei panneggiamenti e delle mani) quella figura ha in comune colla *Madonna* ora agli Uffizi, colla tavola pisana del Louvre, colla *Madonna in trono* nel fresco della Chiesa inferiore di Assisi, così noi abbiamo un gruppo di opere che possiamo dire sicuramente pennelleggiate dal grande maestro. Alle quali giustamente il Sirèn unisce il grande *Crocifisso* di Santa Croce, già dato a lui, fino dai primi del Cinquecento, dall'Albertini, il quale probabilmente ripeteva una tradizione più antica in Firenze. Ma poichè quel *Crocifisso* è strettamente affine a quello che si ritrova nella grande *Crocifissione* d'Assisi, dove la figura di S. Giovanni riproduce (come ben dimostra il Sirèn in ciò concorde coll'Aubert) le linee essenziali di quella del mosaico pisano, e molte delle figure circostanti alla croce hanno la stessa selvaggia asperità e la fiera energia dei patriarchi della tavola fiorentina, così pur quella grande composizione assisiata deve annoverarsi fra le opere cimabuesche. Con questa guida il Sirèn, non meno che l'Aubert, riconosce la mano di Cimabue, in altri freschi assisiati: la serie di angeli, inquadrati da archetti trilobati, nella Chiesa superiore, la *Morte della Vergine*, la sua *Coronazione*, il *Giudizio finale* e, giova aggiungere coll'Aubert, la rappresentazione dei ventiquattro seniori dell'*Apocalisse*.

Vi è poi un piccolo gruppo di tavole che la critica recente ha, per così dire, rivendicate alla mano di Cimabue. Una *Madonna in trono* in Santa Maria dei Servi a Bologna, entusiasticamente ammirata dall'Aubert, ma non così dal Sirèn, la quale ha sofferto certamente restauri nella faccia della Vergine e nel panneggiamento; un'altra tavola della *Madonna col figlio*, dapprima attribuita a Duccio, ma che presenta evidenti caratteri cimabueschi e credo di provenienza fiorentina, di cui parlò assai qualche anno fa la nostra stampa politica, ora presso il Verzocchi di Milano (Sirèn, tav. 110); alle quali ora si aggiunge la bellissima anconetta con la superba mezza figura della *Vergine col Bambino*, egregiamente, a quanto pare, conservata (sebbene il Douglas, giudice alquanto sospetto nella controversia cimabuesca, la dica molto restaurata), pub-

blicata e illustrata testè dal Sirèn medesimo, ed appartenente alla collezione di Lord Lee in Inghilterra (nel *Burlington Magazine*) ⁽¹⁾; la sola pittura di quel paese dove si può riconoscere la mano robusta di Cimabue. A queste tutte io credo debbasi unire l'altra *Madonna*, sebbene menzionata sfavorevolmente dal Sirèn, esistente nella Pieve di Mosciano presso Firenze. La forma del trono, i caratteri fisionomici delle figure, sono quelli di Cimabue: salvochè si tratta forse di un'opera giovanile, dove la mano ancora si rivela inesperta ed immatura.

E ritornando ora, dopo l'acquisto di tali più sicuri elementi di giudizio e di nuovi termini di comparazione, a quello che fu il punto di partenza della controversia cimabuesca e principio di disconoscimento dell'opera di questo araldo della pittura risorta, e cioè alla *Madonna* Rucellai in Santa Maria Novella, è ragione di compiacimento il vedere come il recente critico svedese riprende in parte la tesi del Venturi sulla mischianza dei caratteri di Duccio e di Cimabue in quella grande composizione. Il Sirèn conclude la sua sottile analisi stilistica col ravvisare in essa un'opera probabilmente iniziata da Duccio con opportuni adattamenti alle tradizioni dell'arte fiorentina; interrotta poi, per circostanze a noi ignote, e proseguita e condotta a termine forse poi da Cimabue, rinnovando una ipotesi già affacciata dal Thode fino dal 1890. I critici d'arte si eran divisi già in due schiere: gli uni, come il Cavalcaselle, il Thode, lo Zimmermann, e Roger Fry, vi riconobbero la prevalenza dello stile fiorentino; gli altri come il Wickhoff, il Richter, il Venturi, l'Aubert, vi ravvisarono una mano essenzialmente senese, e propriamente quella di Duccio. Solo il Suida ⁽²⁾ si appigliò ad un espediente, supponendo un terzo maestro; espediente che non ebbe fortuna. Nè poteva averla; perchè la *Madonna* Rucellai è il più grandioso e impor-

(¹) SIRÈN A., « *Madonna by Cimabue* », in *The Burlington Magazine*, novembre 1923, p. 206 seg. Meno sicura mi pare l'attribuzione delle tre mezze figure nella collezione Hamilton di New York (SIRÈN, *Tusk. Maler*, tav. 113-114), dove manca l'energia propria di Cimabue. A questo si collegano, invece, la *Madonna* presso Carlo Loeser in Firenze (Sirèn, tav. 102), il paliotto della collezione Jarves a New Haven (ib., 103), e la *Madonna in trono* con dodici storiette nel Museo Civico di Pisa (tav. 47), che già il Venturi aveva ben ravvicinato a Cimabue, e che invece il Sirèn vorrebbe ascrivere alla scuola di Giunta pisano.

(²) SUIDA, *Die Madonna Rucellai*, nell'*Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsam.*, I, 1905.

tante dipinto di quel periodo che sia in Firenze, e il maestro di una tale opera dovrebb'essere facilmente riconoscibile in altre. Ora il Sirèn mira ad una risoluzione conciliativa del complicato quesito; la quale può essere confortata dal fatto che noi abbiamo bensì il documento di allogazione a Duccio, nel 1285, di una Madonna per quella chiesa fiorentina; ma ci manca la riprova che quell'opera poi sia stata da lui condotta e compiuta. Al che vorrei aggiungere che, se la tradizione del trionfo di Borgo Allegri ha qualche fondamento, difficilmente i fiorentini, memori della non lontana umiliazione di Montaperti, avrebbero così gloriosamente celebrata l'opera di un artefice senese (¹).

Mi sia lecito tuttavia presentare qui alcune considerazioni di fatto, che non so essere state proposte da altri. La tavola Rucellai è per le sue dimensioni grandissima (oltre quattro metri di altezza, e due di larghezza): nè avrebbe potuto adattarsi al piccolo spazio dell'antica Cappella dei Laudesi, alla quale era destinata la Madonna commessa a Duccio. In quell'angusta Cappella avrebbe coperta interamente la luce della finestra, contro ogni uso di quel tempo, in cui sugli altari minori solevansi collocare polittici e ancone di modeste dimensioni, per non impedire la luce delle bifore istoriate e colorate. E già il Vasari

(¹) Altra volta (v. *Pagine d'antica Arte fiorentina*, 53 e sopra) accennai alla verosimiglianza della tradizione. Il Gelli, il quale sembra qui attingere ad una tradizione diversa di quella del Vasari, parla solo di una visita della Signoria alla bottega del pittore e alla festa che ne fece la città. Ma la sostanza è la medesima. Supponi che il Vasari confondesse Carlo I d'Angiò con Carlo di Valois e la sua venuta in Firenze nel 1301. Nè a ciò si opporrebbe, come crede il FREY (p. 460), il sapersi che in quell'anno Cimabue fu chiamato a Pisa. Ma si potrebbe più verosimilmente pensare alla visita del giovine Carlo Martello nella primavera del 1294, quando il giovine principe fu accolto con straordinaria magnificenza (G. VILLANI, *Cron.*, VIII, 13). In quella occasione è probabile che Carlo ascoltasse e plaudisse la Canzone dantesca (la prima del *Convivio*) « Voi che intendendo il terzo ciel movete », (come risulta dal *Paradiso*, VIII, 35), che probabilmente era la più gran novità letteraria di Firenze di quei giorni (MOORE, *Studies in Dante*, III, 42). E come amante di cultura, nulla di più naturale che il giovane principe fosse invitato a vedere una grande opera d'arte, la *Madonna* di Cimabue; la quale forse dette occasione anche a Dante di acquistar familiarità col maestro del suo giovine amico, Giotto. Così anche si spiegherebbe come la *Madonna* per Santa Maria Novella, cominciata forse da Duccio dopo il 1285, potesse, circa dieci anni dopo, esser compiuta dal sovrano maestro fiorentino che ne ebbe tutto l'onore, forse per volere della cittadinanza.

vide la « grandissima tavola », a cui volle accesa per suo testamento una lampada votiva il popolano Rinuccio di Puccio ⁽¹⁾, posta in alto nella parete fra la Cappella Rucellai e quella dei Bardi da Vernio. L'opera commessa al pittore senese non può essere dunque, per questo solo fatto, identificata alla *Madonna* Rucellai.

Ma vi sono poi due caratteri distintivi di queste Madonne tro-neggianti di Cimabue, che ritroviamo in quella di Santa Maria Novella. Il gradino del trono ove la Vergine siede, così in quella ora agli Uffizi, come in quella del Louvre, in quella frescata in Assisi, in quella della Chiesa dei Servi a Bologna, ed anche in quella del Museo Civico di Pisa che, pure per questo particolare, si ricollega a Cimabue, è sostenuto da un arco semplice, o polilobato, o da un doppio arco come quella Rucellai: dove le Madonne di Duccio e quelle stesse di Coppo di Marcovaldo poggiano sempre sopra un trono, anche nel suo piedistallo solido e pieno. Si direbbe questa una innovazione introdotta dal pittore fiorentino, che ritroviamo anche nella tavola Rucellai.

Più importante ancora di questo è un altro segno caratteristico, e, direi, individuale del maestro fiorentino, quasi esso sia la sua propria sigla personale. Tutte le Madonne bizantine e le bizantineggianti, in figura di Odigetria, da quella data a Barone Berlinghieri dal Sirèn nella collezione Hamilton a New York (Sirèn, tav. 23), da quella magnifica, e ancor degna di più accurato studio ⁽²⁾, nella Pieve di Stia in Casentino (Sirèn, tav. 32), da quella data a Deodato Orlandi nel Museo pisano (Sirèn, tav. 37) ⁽³⁾, fino a quelle di Coppo di Marcovaldo (tav. 84, 85, 88) e a quella della nota *Maestà* senese di Duccio ⁽⁴⁾, poggiano sal-

⁽¹⁾ Vedi l'importante documento pubblicato già dal Fineschi e dal Milanese, e con più critica esattezza dal FREY, op. cit., p. 458, dove pure l'opera è chiamata *magna tabula*.

⁽²⁾ G. DE NICOLA, ne *L'Arte*, 1914, p. 257; VAN MARLE, *The Italian Schools of Painting*, 1923, I, p. 299 seg.

⁽³⁾ L'altra dello stesso Museo civico riprodotta dal Sirèn, tav. 39, ha invece molti caratteri cimabueschi, oltre questo che qui andiamo notando. Lo stesso dicasi delle altre due tav. 46-47, che già il Venturi aveva considerate affini all'arte di Cimabue; di quella di Mosciano presso Firenze (MASON PERKINS, in *Rassegna d'Arte*, 1916, p. 121), che anche il VAN MARLE, *The Italian Schools*, 1923, I, p. 302, riconosce d'un seguace di Cimabue.

⁽⁴⁾ Così è anche della Madonna bizantineggiante di Berlino (Sirèn, tav. 99), della debole Vergine col figlio a S. Michele di Rovezzano presso Firenze (Sirèn,

damente e uniformemente colle due gambe e coi piedi sul terreno o sul gradino del trono. Qualche segno di movimento si avverte in Coppo, che s'avvicina, anche per questo, a Cimabue ⁽¹⁾. Questo, muovendo da una osservazione reale che a sostenere lateralmente il fanciullo la donna suole sollevare la gamba sopra uno sgabello, o gradino che sia, imprime risolutamente maggior vita e grazia di verità e di movenza materna al gruppo divino.

In tutte le Madonne di Cimabue è notevole questo grazioso dislivello dei due arti inferiori, il quale offre anche il vantaggio all'artista di dare al panneggiamento ricorrente fra l'uno e l'altro ginocchio maggior varietà e più ricco giro di volute e di pieghe. Ed è questa nota, propria, personale e così visibile, che rivediamo segnata appunto anche nella *Madonna* Rucellai. Codesto particolare, o io m'inganno, decide la questione nel senso più probabile indicato dal Sirèn; che Duccio o altro maestro senese poté bensì iniziare l'opera o darne il disegno, ma che nella sua parte essenziale la grande *Madonna* di S. Maria Novella fu condotta e compiuta da quel grande fiorentino che per molto tempo, e prima che escisse nel mondo la nuova luce di Giotto, « tenne il campo » della pittura toscana, negli anni memorabili in cui Arnolfo dava le prime linee e poneva le fondamenta di S. Maria del Fiore, Nicola Pisano e Giovanni popolavano di figure audaci e viventi i pergami di Pisa, di Siena e di Pistoia, e Dante preparava e meditava nell'animo commosso gli alti concepimenti da cui doveva escire il poema sacro. Così le arti della linea e quelle della parola annunziavano insieme la vita dei nuovi tempi, nella quadruplici resurrezione del genio italico. E Michelangelo, che ereditò

tav. 100), dell'altra a Poppi in Casentino (ib., tav. 101), di quella Loeser (ib., tav. 102) e di quella di New Hawen (ib., tav. 103).

⁽¹⁾ Fa eccezione, per la mossa risolutamente cimabuesca, la *S. Anna* della fine del XIII secolo nel Museo Pisano, riprodotta dal VAN MARLE, *Italian Schools of Painting*, 1923, I, p. 295. Ma il fatto che Cimabue lavorò lungamente a Pisa ci porta a credere che egli anche in quella città avesse scolari o imitatori. Anche la tavola pisana colla *Madonna* e le *storielle di S. Anna* (fig. 141; VAN MARLE, op. cit., p. 285; SIRÈN, tav. 39) presenta gli stessi caratteri cimabueschi. Del resto queste opere possono esser provenute pure da Firenze. Si ricordi che a Parma troviamo un polittico di quel tempo segnato col nome di Migliore, nome essenzialmente fiorentino (VENTURI, ne *L'Arte*, VIII, 1910, p. 304; id., *Storia dell'Arte*, V., p. 109; P. BACCI, *Coppo di Marcoaldo*, p. 12 [in *Documenti toscani*, II, 1, 1905]; VAN MARLE, *The Italian Schools*, p. 296).

lo spirito di Dante, nelle due arti figurative si ricongiunge alla drammatica scultura di Giovanni Pisano e alla selvaggia pittura di Cimabue. Tra il grande *Crocifisso* di Santa Croce, che il Sirèn chiama un Prometeo incatenato, e il Cristo, più che giudice, vindice nel *Giudizio finale* di Michelangelo, corrono tre secoli d'arte fiorita, in cui l'elemento divino assume sempre più nobili forme umane, da Giotto a Masaccio, da Masaccio a Raffaello. L'alto pathos tragico che sconvolge i profeti della tavola di Cimabue agli Uffizi e agita la scena della *Crocifissione* ad Assisi, quell'impeto dinamico in forme di grandiosità monumentale e di spirituale terribilità, rivive soltanto nella tempestosa volta della Sistina. Codeste figure gigantesche di esseri sovrumani appaiono così solo agl'inizi della pittura risorta, con Cimabue, e al termine del Rinascimento con Michelangelo; i due titani dell'arte che sopra il corso dei secoli si danno la mano possente a creare opere di vitale ed anzi violenta energia, e spirano nelle loro creazioni un soffio di eroico e divino furore, come quello onde usciva la parola fatidica dell'antica Sibilla e dei mirabili veggenti d'Israele.

III.

UN TABERNACOLO DI GIOTTINO

(1909)

Fra quanti tabernacoli antichi per vetusta e singolare consuetudine infiorano le vie ed ornano i canti di Firenze, quelli del quartiere di là dal « passo d'Arno », sono forse, se non i più preziosi, i più numerosi: come quelli che popolano una parte della città pressochè incolume da contaminazioni di rinnovamenti edilizi. A me che, prima come Rettore degli Amici fiorentini dei Monumenti e poi per incarico avutone dalla Amministrazione Comunale, ebbi la ventura di poter esplorare diligentemente queste edicole in gran parte chiuse da secoli, è grato il poter offrire la primizia dei tabernacoli dell'Oltrarno, pubblicando un prezioso affresco del secolo XIV, mirabilmente conservato perchè chiuso da tempo immemorabile; così come ho potuto restituire alla luce e alla vista del pubblico l'edicola che lo conteneva, misteriosa come il libro dei sette sigilli dell'Apocalissi. E' dico questo, perchè ne mancava anche l'indicazione nell'elenco, assai utile ma incompleto e provvisorio, dei tabernacoli fiorentini pubblicato dal Carocci nell'*Arte e Storia*, molti anni sono; e perchè, come tutto induce a credere, nonostante qualche recente affermazione, anche il compianto Gerspach ⁽¹⁾, solerte raccogli-

(1) Le parole da un manoscritto inedito di lui che riferisce la *Rivista Italiana* di Firenze (25 gennaio 1909), non fanno parte d'una comunicazione tenuta dal Gerspach al Congresso Storico di Roma del 1903 sui tabernacoli fiorentini, come risulta dagli Atti del Congresso. Questa comunicazione fu pubblicata nella *Rassegna Nazionale*, dicembre 1904: e in ogni modo la notizia che vi si dà del Tabernacolo della Peste non appare esser tratta da cognizione diretta, bensì da informazioni non so devo

tore di notizie sui tabernacoli fiorentini, non ne aveva mai avuto diretta ed esatta contezza. E ad ogni modo ora per la prima volta questo grandioso tabernacolo in pietra, che è posto sul canto fra via del Leone e via della Chiesa, e si presenta centinato a semicerchio nella parte superiore, è reso visibile alla cittadinanza, e può essere assai comodamente esaminato dagli studiosi: ai quali io stesso ne detti dapprima notizia nel *Giornale d'Italia* del 9 dicembre 1908, e più tardi in una comunicazione orale all'Istituto Germanico di Storia dell'Arte in Firenze.

La fortunata condizione in cui si è trovato questo antico dipinto, per esser rimasto chiuso e perciò lungamente sottratto all'azione edace del tempo e alle ingiurie degli uomini, lo rende singolarmente prezioso. La fotografia (v. Tav. I) non dà che una pallida idea della freschezza mirabile del colorito e dello splendore vivo che serbano ancora i nimbi e gli arabeschi d'oro, come forse in nessun altro affresco del tempo ch'io ricordi. Appartiene, come pare, alla metà del Trecento. Chiamavasi la « Madonna della Sagra », o del « Morbo », forse perchè a lei si levarono supplicazioni e si offrivano doni votivi in tempi di qualche moria; se anche non si voglia prestar fede ad una tradizione rimasta viva fra il popolo di quel rione, che ella fosse dipinta dopo la peste del 1348 in ringraziamento del cessato flagello, a quel modo che venne innalzato dall'Orsagna, in quelli anni e per la stessa ragione, il tabernacolo di Orsammechele. Certo è che l'affresco fu qui trasferito da altro luogo, probabilmente da altro tabernacolo, e adattato nel tabernacolo odierno: perchè, come si vede dall'arricciatura dell'intonaco, il fresco terminava originariamente a sesto acuto. Il fondo rimanente nel nuovo spazio dell'edicola semicircolare fu quindi ricolorito nell'adattare il dipinto antico

attinte. E il vero è che il tabernacolo in discorso era così ermeticamente chiuso da un reticolato di ferro ossidato dal tempo e da un telaio di vecchi cristalli opachi di polvere, che nessuno manifestamente aveva potuto aprirlo, e tanto meno di recente. Posto com'è su un quadrivio frequente di popolo, qualunque opera di esplorazione del tabernacolo non sarebbe sfuggita, come avvenne agli Amici dei Monumenti quando per primi lo visitarono. Ora nessuno nel vicinato ricordava d'averlo mai visto aperto o esaminato da alcuno. E infatti anche il Gerspach, quando vuol far menzione dei più antichi dipinti dei tabernacoli fiorentini (nella memoria pubblicata) non parla di questo che avrebbe certamente segnalato come uno dei più antichi e, per conservazione e per magistero d'arte, ammirabile.

nel tabernacolo nuovo. E fu allora forse anche segato, per ridurlo alle debite proporzioni, nella parte inferiore.

Raffigura la Vergine « tutta avvolta di faville d'oro » sedente su trono coperto da capoletto ornato riccamente di arabeschi di sottile lavoro, fra otto angeli osannanti e in basso due santi, il Battista e S. Benedetto. Del cartello che colla sinistra sostiene il putto sono cadute in gran parte le lettere gotiche iscrittevi. Il manto della Vergine in basso è ricolorito. Nel rimanente non vi par traccia di altri restauri o ritocchi.

Già in quelle mie comunicazioni delle quali la *Rassegna d'Arte* dette notizia, io notai le affinità stilistiche che questa opera presenta col maestro a cui si debbono e la tavola della *Pietà* agli Uffizi che va sotto il nome di Giotto, e i freschi della cappella di S. Silvestro (Bardi) in S. Croce, che sono manifestamente della medesima mano⁽¹⁾: e si potrebbe anche confrontare la tavola da poco acquistata dalla Galleria di Berlino, e pubblicata dal Suida (*Rivista d'Arte*, marzo-aprile 1907, p. 46). Ora è noto come sia controverso se il Giotto vasariano debba identificarsi con Maso fiorentino, celebrato da Filippo Villani e dal Ghiberti come grande maestro, e già prima di loro da un documento del 1392 e più tardi dal Landino, dall'Albertini, dal *Libro d'Antonio Billi* coi suoi derivati, e dall'Anonimo Magliabechiano, che sono le fonti scritte del Vasari: ovvero con quel Giotto di Maestro Stefano matricolato nell'arte dei pittori nel 1368, e nell'anno successivo (secondo un documento pubblicato dal Müntz) adoperato a Roma come maestro solenne. Della prima opinione sono, fra i recenti critici, il Frey, il Suida, il Venturi⁽²⁾ ed altri. Alla seconda invece accedono il Langton Douglas, lo Schubring, ed il Sirèn⁽³⁾, Comunque si pensi intorno ai due artefici che il

(1) Non cito fra le opere di Giotto gli affreschi della Cappelletta Strozzi nel vecchio Cimitero di S. Maria Novella perchè sono d'accordo col Venturi (*Storia dell'Arte*, V, 1907, p. 499) nel tenerli per opera di mano inferiore.

(2) FREY, *Il Codice Magliabechiano*, Berlino, 1892, p. 240 e seguenti.

SUIDA, *Maso und Giotto di M. Stefano*, nel *Repertorium für Kunstwiss.*, XXVII, 1905; *Monatshefte für Kunstwiss.*, 1908, p. 1009 ss.

VENTURI, op. cit., p. 495.

(3) Nelle note alla nuova edizione inglese dell'*History of Painting in Italy* del CROWE e CAVALCASELLE, II, London, 1903, p. 190.

SCHUBRING, *Giotto*, in *Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen*, 1900.

O. SIRÈN, *Giotto und seine Stellung in der gleichzeit. Flor. Malerei*, nei *Kunstwissenschaftliche Studien*, I, Leipzig, 1908, p. 12, n. 3.

Vasari (come provò per primo il Milanese), e già forse altri prima di lui — secondo appare dall'Anonimo Magliabechiano — aveva confuso in una sola persona ⁽¹⁾, il confronto fra il tabernacolo di via del Leone e le più certe opere di questo maestro che diremo Giotto, esistenti in Firenze e sopra menzionate, si presenta spontaneo e naturale. La stessa forza nella modellatura, la stessa morbidezza e unione delle tinte e nelle ombre (già notate e lodate dal Vasari) in questo maestro, lo stesso rilievo nelle figure e vigore di colorito, singolare per quel tempo. Il pieno ovale dei visi col naso diritto e la bocca piccola, che il Sirèn nota nelle figure di questo maestro, si ritrovano pure qui nel viso della Vergine. Il forte sviluppo mascellare in alcune teste della *Deposizione* agli Uffizi, ritorna qui, specialmente nelle figure degli angeli. L'ampiezza delle forme corporee nella tavola degli Uffizi riappare qui nella figura del putto e in quella della madre dall'ampio petto, secondo il tipo prediletto da Giotto. Gli angeli ricordano vivamente con quel loro senso estatico quelli della *Incoronazione* nella tribuna della Basilica inferiore di Assisi, che la critica generalmente, concorde col Vasari, dà a Giotto ovvero a Stefano, suo padre o maestro: mentre la figura del Battista, rivolta di tre quarti verso lo spettatore, ha una palese affinità di tipo e di modellatura col Cristo della *Deposizione*. Ma segnatamente è notevole il riveder qui, nel tabernacolo di via del Leone, la figura profilata del mo-

(1) Nè il Sirèn, nè il Suida, nè il Cavalcaselle, mostrano di tener conto di una notizia considerevole dataci dal Baldinucci (*Notizie*, I, 281 seg., ed. Firenze, 1845), il quale descrive molto minutamente un polittico, proveniente dalla Cappella Gucci-Tolomei in S. Stefano di Firenze, che ai tempi del Cinelli (*Bellezze di Firenze*, Pistoia, 1678, p. 114) già non era più al suo posto. La tavola portava nella predella questa iscrizione: *dipinse Tomaso di Stefano Fortunatino Gucci-Tolomei*. Forse era da leggersi « a o per Fortunatino Gucci-Tolomei » oppure « Fortunatino G.-T. fece fare ». Ad ogni modo, poichè non si può mettere in dubbio la fede e l'autopsia del Baldinucci, bisognerebbe ammettere che un Tomaso di Stefano vi fu veramente e che il Vasari ebbe in qualche modo ragione attribuendogli le pitture di Santo Stefano. Forse esso era chiamato per soprannome Giotto o Giotto, e perciò anche nei documenti sarebbe indicato come Giotto di M. Stefano, cioè Maso di Stefano soprannominato Giotto, forse non diverso dal Maso del Ghiberti e di Filippo Villani. Vero è che la cappella fu fondata, secondo il Baldinucci, dopo il 1378, e perciò molto dopo la morte del Giotto del Vasari, che, nato nel 1324, sarebbe morto di trentadue anni. Ma la cronologia del Vasari circa questo maestro ha, come è noto, ben poco fondamento. E del resto è ben possibile che, se nato nel '24, dipingesse la tavola a 54 anni di età.

naco dalla lunga barba fluente, che si trova a sinistra nella tavola della *Pietà* (figura di S^{an} Romualdo) come nelle storie di Santa Croce, nella figura del chierico che assiste il vescovo taumaturgo, ed anche nella tavola di Berlino, attribuita dal Suida a Maso. Questa medesima testa s'intravede anche nei frammenti degli affreschi ancora rimasti in una antica volta archiacuta di una delle cappelle minori della chiesa di Badia a Firenze, già appartenente alla vecchia chiesa, appena oggi visibile a chi s'avventuri ad una ascensione assai malagevole sul solaio del tetto, donde si vede la vecchia volta sostituita poi dalla volta a botte nei rifacimenti moderni della chiesa. Ora quei frammenti che raffigurano, come pare, storie della vita e del martirio di San Bartolomeo, sui quali a voce ed in iscritto io avevo richiamata più volte l'altrui attenzione ⁽¹⁾, ha pubblicati poi il Sirèn nell'appendice al suo recente lavoro su Giotto, edita nei *Monatshefte für Kunstwissenschaft* (dicembre 1908), attribuendoli, e non senza ragione, a questo Giotto (per lui Giotto di M. Stefano, non Maso); benchè convenisse discutere — e il Sirèn ha dimenticato di farlo — qual fondamento abbia la notizia del Vasari che quella cappella attribuisce a Puccio Capanna; un'altra incognita questa, della pittura fiorentina del Trecento, ma certo anch'egli gran maestro se un documento pistoiese del 1347 lo annovera fra i migliori che Firenze avesse in quei giorni.

Poichè par difficile revocare in dubbio che l'affresco del tabernacolo d'Oltrarno sia opera d'un maestro della metà di quel secolo, meglio che a Maso, discepolo diretto di Giotto, e fiorito quindi nella prima metà, converrebbe a Giotto di M. Stefano che opera specialmente nella seconda. Al che ci condurrebbe un'altra considerazione, oltre alla maturità dell'arte che qui apparisce come nella tavola degli Uffizi e nei freschi di S. Croce. Già notammo che; segnatamente la parte superiore del dipinto, per la delicata grazia delle figure e per la ricerca ornamentale forse soverchia sente della scuola Senese. Ora già gli antichi ci parlano del « delicatissimo dipignere » di questo Giotto; e il Sirèn ha ben dimostrato come questo maestro segnò quasi il punto di incidenza delle due correnti fiorentina e senese nella metà del Trecento, e tenga dai senesi la

⁽¹⁾ Vedi il mio articolo: *Case e Botteghe di antichi artefici fiorentini*, nel *Marsocco*, 12 aprile 1907.

freschezza e ricchezza del colorito più di qualsiasi altro fiorentino del tempo suo.

Fra le opere che gli antichi attribuivano a questo maestro (cioè a Maso il Ghiberti, più tardi il *Libro di Antonio Billi* a Giotto di Stefano, l'Anonimo Magliabechiano all'uno e all'altro insieme) era un tabernacolo in piazza S. Spirito raffigurante la Vergine con molte figure attorno e fatte con meravigliosa arte ». Il detto tabernacolo fu rimodernato e ridipinto malamente nel sec. XVIII, ma non si che non rimanesse in piedi l'antico paramento di pietra. Forse in quella occasione l'antico dipinto potè essere trasferito nell'oratorio di via del Leone?

Comunque sia — e senza voler perdersi in congetture — la bellezza e la singolare conservazione del dipinto è tale che offrirà argomento degnissimo agli studiosi dell'arte, e sarà raggio di luce nell'oscuro periodo della pittura fiorentina della metà del Trecento.

IV.

TABERNACOLI FIORENTINI D'OLTRARNO (1)

Ill.mo Signor Sindaco,

Poichè Ella, con fiduciosa benevolenza, che mi è di grande onore, mi commise la non facile impresa di provvedere alla esplorazione e al rioridinamento degli antichi tabernacoli artistici che adornano in gran numero i canti e le vie della nostra città, giudicai che in quest'opera convenisse procedere con ordine sistematico secondo i quartieri onde Firenze è divisa, associandomi, segnatamente per la parte tecnica e per le perizie da presentarsi, persona volenterosa ed operosa. Non starò a ripetere quanto già scrissi in un diffuso giornale di Roma sulla poesia che emana da questi piccoli e squisiti santuari della fede e dell'arte. Mi giova però il dire che sarà, senza dubbio, una delle più cospicue benemerenze artistiche di questa Amministrazione se essa giungerà a restituire alla vista e all'ammirazione della cittadinanza questi tesori che l'arte dei padri, da Cimabue ad Andrea del Sarto e più oltre, disseminò, con mirabile dovizia, nelle vie cittadine; dacchè giovi sperare che il popolo fiorentino saprà custodire e circondare di reverenza questo antico e veramente singolare tesoro, che è insigne adornamento della sua città. E titolo di benemerenza si acquisterà l'Amministrazione che conduca a termine quest'opera anche verso li studiosi italiani e stranieri dell'arte, i quali vi troveranno una nuova e quasi intatta messe di studi; poichè salvo un elenco assai copioso, ma provvisorio ed incompleto, dei tabernacoli fiorentini pubblicato dal Carocci, e le ricerche solerti, ma tuttora inedite, del compianto Gerspach, si può ben dire che queste modeste

(1) Rapporto alla Commissione comunale di Belle Arti e Antichità (1909).

ma preziose opere d'arte sien rimaste fino a qui inesplorate e spesso neglette.

E cominciando dai tabernacoli del quartiere di là dal « passo d'Arno », che per esser rimasto incolume fino ad oggi da rinnovamenti o deturpamenti edilizi ne offre forse in maggior copia degli altri, e perchè più remoto dal centro della città ne conserva dei meno noti o affatto ignoti, ho l'onore di presentarne qui l'elenco (allegando insieme le perizie per la spesa occorrente al restauro) ordinato per successione di tempo a cui appartengono i dipinti (in gran parte affreschi) e le poche ma pregevoli opere di sculturà che vi si trovano. Ma questo stesso fatto che il quartiere d'Oltrarno sia più remoto dal centro urbano e perciò men facile ad esser vigilato, m'induce a sottoporre al suo savio giudizio, signor Sindaco, e per Lei a quello della Giunta e del Consiglio del Comune, il grave quesito se, dove si incontrino opere di singolar pregio e segnatamente tavole o tele o sculture, per natura loro più facilmente asportabili, non convenga provvedere alla loro remozione e al loro collocamento in quelle pubbliche collezioni che furono bensì dette « prigioni » delle opere d'arte, ma sono anche talora asilo di pericolanti; sostituendole, ove si creda, con diligenti riproduzioni nei luoghi loro, per la memoria e per la storia.

SECOLO XIV.

La serie si apre nobilmente con quella che si può dire la primizia dei tabernacoli fiorentini d'Oltrarno, di cui abbiamo ora una buona riproduzione fotografica eseguita per mia preghiera dalla Casa Alinari.

Questo tabernacolo, racchiudente un preziosissimo fresco del secolo XIV (Tavole II e III), posto sul canto fra via del Leone e via della Chiesa, e rimasto fino a pochi giorni fa ermeticamente chiuso da un vecchio reticolato di ferro ossidato ed arrugginito dal tempo, e da una vetrata coperta e resa opaca per un antico e denso strato di polvere, manca nell'elenco pubblicato dal Carocci, ed ho ragione di credere che, nonostante le altrui nuove affermazioni, non fosse mai stato veduto dal Gerspach, il quale ne ebbe notizia forse per via indiretta. Comunque sia, questa misteriosa edicola ora per la prima volta è restituita alla luce; e munita di chiave e di una nuova intelaiatura di ferro a doppio battente e di solido cristallo St. Gobain facilmente removibile,

può oggi assai comodamente esser esaminata dagli studiosi; ai quali ebbi l'onore di raccomandarla prima in una notizia inserita nel *Giornale d'Italia* del 9 dicembre 1908, più tardi in una comunicazione scientifica fatta all'Istituto tedesco di Storia dell'Arte qui in Firenze nella prima seduta di questo anno, e infine nella illustrazione che ne darà la *Rassegna d'Arte* di Milano.

La speciale condizione in cui si è trovato questo dipinto per esser rimasto chiuso come il libro dei sette sigilli dell'Apocalisse, e perciò sottratto all'azione edace del tempo e alle ingiurie degli uomini, lo rende singolarmente prezioso. La fotografia non dà che una pallida idea della freschezza luminosa del colorito e dello splendore vivo dei nimbi e degli arabeschi d'oro, come forse in nessun altro fresco del tempo ch'io ricordi. Appartiene, come pare, alla metà del Trecento. Si chiamava, secondo la tradizione ancor viva fra il popolo di quel rione, la Madonna della Sagra o del Morbo, forse perchè intorno a lei si levarono pie supplicazioni e si offrirono doni votivi in tempo di morla. Certo è che l'affresco venne quandochessia trasferito da altro luogo nel tabernacolo di pietra che lo racchiude, centinato a semicerchio nella parte superiore; perchè, come appare dai rilievi e dalle asperità dell'intonaco, il dipinto terminava primitivamente a sesto acuto. Il fondo rimanente fu quindi ricolorito nell'adattare il dipinto antico nel tabernacolo nuovo. E allora forse fu anche segato l'affresco nella parte inferiore. Rappresenta la Vergine tutta avvolta di faville d'oro, sedente in un trono coperto da un capoletto ornato riccamente di arabeschi di sottile lavoro, fra otto angeli osannanti in alto e due santi in basso, il Battista e un monaco (S. Benedetto). Dal cartello che colla sinistra sostiene il florido putto sono cadute per gran parte le lettere gotiche iscrittevi, di guisa che difficilmente riesce leggibile. Il manto della Vergine, in basso, è ricolorito. Nel rimanente non mi è sembrato di scorgervi altri segni di ritocchi.

Già altrove io accennai (e son lieto che alcuni critici abbian già annuito) alle affinità stilistiche che questo dipinto presenta col maestro della tavola della *Pietà* agli Uffizi, che va sotto il nome di Giotto, e dei freschi della Cappella di S. Silvestro (Bardi) in S. Croce: sia esso Maso, come secondo la testimonianza del Ghiberti si dovrebbe credere, e credono, difatti, fra i recenti critici, il Frey, il Venturi e il Suida, ov-

vero Giotto di Maestro Stefano come tengono lo Schubring, il Langton Douglas e il Sirèn; due artefici che il Vasari e già forse l'Anonimo Magliabechiano avevano confusi in una sola persona. La stessa forza nella modellatura, la stessa morbidezza e unione delle tinte e delle ombre (già notata e lodata dal Vasari in questo maestro), lo stesso rilievo delle figure e vigore nel colorito forte e sugoso si riconosce anche nell'affresco di via del Leone. Il pieno ovale del viso, il naso diritto e la bocca piccola che il Sirèn nota nelle figure di questo maestro, si ritrovano qui nel viso della Vergine. Il forte sviluppo mascellare di alcune figure della *Deposizione* agli Uffizi, ritorna qui specialmente nelle figure degli angeli. L'ampiezza delle forme corporee, visibile nella tavola della Galleria e nei freschi di Santa Croce, riappare qui nella figura del Bambino e nella Madonna monumentale dal largo petto materno, giusta il tipo di Giotto. Gli angeli ricordano, nel loro sorriso di estasi mistica, quelli della *Incoronazione* nella tribuna della Basilica inferiore di Assisi, che la critica generalmente, concorde col Vasari, dà a questo maestro. Rivediamo qui la figura profilata del monaco calvo dalla lunga barba fluente del nostro tabernacolo nella tavola degli Uffizi e nelle storie di S. Croce; e come s'intravede in quei freschi ancora rimasti nell'antica volta di una cappella della chiesa di Badia, di fianco al coro della vecchia chiesa, e appena visibili oggi a chi s'avventuri ad una ascensione assai malagevole. Di questi dipinti sconosciuti, sui quali ebbi occasione più volte e a voce e in iscritto di richiamare l'altrui attenzione augurando che presto sian ridonati alla pubblica vista, i frammenti che avanzano e raffigurano, come pare, storie della vita e del martirio di S. Bartolomeo, sono ora pubblicati per cura del Sirèn nell'appendice al suo recentissimo lavoro su « Giotto » nei *Monatshefte für Kunstwissenschaft* dello scorso dicembre, e da lui forse con qualche ragione sono attribuite a questo Giotto (per lui Giotto di Maestro Stefano e non il Maso del Ghiberti); benchè rimanga da ricercare il fondamento della notizia data dal Vasari che quella cappella attribuisce invece a Puccio Capanna; altra incognita, questa, della storia pittorica fiorentina del Trecento, ma gran maestro anch'egli certamente se una carta pistoiese intorno al 1347 lo annovera fra i migliori che Firenze avesse in quei giorni. Intanto poichè non può cader dubbio che la *Madonna* d'Oltrarno sia opera di un maestro fiorentino alla metà di quel

secolo, meglio forse che a Maso, discepolo diretto di Giotto secondo le testimonianze di Filippo Villani e del Ghiberti, converrebbe a quel Giotto di Maestro Stefano che operava in Roma, secondo un documento pubblicato dal Müntz, nel 1369, ed era tenuto in conto di un maestro solenne.

Notai già che, segnatamente la parte superiore del dipinto, per la delicata grazia delle figure e per la ricerca ornamentale, forse soverchia, assai ricorda i Senesi. Ma già gli antichi ci parlano del « dipingere delicatissimo » di questo Giotto, e il Sirèn ha testè dimostrato come questo maestro segni quasi il punto d'incidenza delle due correnti fiorentina e senese nella metà del Trecento, e serbi dei Senesi la fresca ricchezza del colorito più di qualsiasi altro dei fiorentini del tempo suo. Saremmo anche tentati di congetturare che da un tabernacolo di Piazza S. Spirito, ove lo stesso artefice aveva dipinta la Vergine « con molte figure attorno fatte con grande arte » (son parole del Ghiberti e delle altre fonti scritte del Vasari), quando fu malamente rinnovato (prima già del tempo del Bottari, annotatore delle opere vasariane) fosse trasferita qui l'antica immagine, lasciando intatta, come oggi si vede, la vecchia forma e il paramento di pietra al tabernacolo di Piazza. Ma comunque sia, per la sua bellezza e la singolare conservazione il dipinto ora ridonato alla luce è di tale pregio da offrire argomento degnissimo agli studiosi dell'antica arte, come quello che sarà un raggio di luce nella ancora oscura storia della pittura fiorentina del Trecento, declinante dalle serene altezze di Giotto per risalire, solo dopo più di mezzo secolo, verso le austere cime di Masaccio.

Seguitando nella nostra esplorazione, un altro notevole dipinto della fine del secolo XIV, sebbene assai guasto da malcauti restauri, s'incontra in via S. Giovanni presso al Canto di borgo S. Frediano, raffigurante la Vergine e Santi, che converrebbe fornire di nuova serratura a reticolato e proteggere con grosso cristallo.

Allo stesso secolo apparteneva un altro affresco in un tabernacolo di via del Campuccio presso il canto, di fronte a via del Leone. Ma è così annerito dal fumo da doversi, se a qualcosa non valga la prova d'una accorta ripulitura, abbandonare probabilmente alla sua sorte, che è prossima.

Ultimo (ma *last not least*) fra i dipinti trecenteschi dei tabernacoli d'Oltrarno è quello sulla piazza del Carmine presso il Canto di piazza Piattellina. Molto malconcio dal tempo e dai rifacimenti, rivela una maniera simile a quella di Niccolò di Pietro Gerini; e di questo pure offre una nuova riproduzione la Casa Alinari (v. Tavola). Vi è figurata la Vergine recinta da Santi, fra i quali si conoscono S. Paolo e S. Stefano, e nell'imbotte S. Antonio e Michele. In basso, più tardi, un altro artefice che ricorda Domenico Ghirlandaio, aggiunse due belle e vive figure di devote; e a questo tempo deve riferirsi una iscrizione in basso del dipinto che mi è mancato l'agio di decifrare.

Poco discosto, sulla fronte dello stesso edificio, entro un tabernacoletto di pietra centinata a semicerchio nella parte superiore, veggonsi resti d'un grazioso fresco del sec. xiv colla Vergine in atto di adorare il Bambino, con deità gentile. Anche qui, dopo la necessaria spolveratura, gioverà applicare un reticolato di più larghe maglie, il quale, pur resistendo alle eventuali violenze iconoclastiche, non impedisca la vista.

SECOLO XV.

Più numerosi, e non meno pregevoli, sono gli affreschi del Quattrocento nei tabernacoli di questo quartiere. Primo è quello, ben conservato, per le cure dei signori Mazzei, presso al Canto della Cuculia, dell'anno 1427, attribuito a Lorenzo di Bicci dal Vasari, ma più probabilmente opera di Bicci suo figlio, raffigurante anch'esso la Madonna circondata da santi. Una diligente ripulitura è ciò che occorre soltanto alla conservazione del prezioso dipinto.

In condizioni assai più misere è invece l'altro affresco, collo stesso soggetto ma con diverse figure dei santi fra i quali discernesì l'arcangelo Michele, racchiuso nel grandioso e ricco tabernacolo di pietra sul Canto fra piazza Piattellina e via del Leone. Annerito dal fumo delle lampade votive che in altri tempi ardevano entro il tabernacolo e dalla vecchia polvere che vi si è infiltrata, rivela tuttavia la mano d'un artefice di scuola fiorentina della metà del sec. xv e di maniera pollaiuolesca. Apparteneva già al monastero del Carmine, ed oggi merita, anche

nelle condizioni in cui è ridotto, tutte le più sollecite cure per parte del Comune.

Ancora più guasto è ruinoso è l'altro di piazza del Carmine sulla fronte della casa che fa angolo con via S. Monica. Vi è raffigurata la Vergine in atto di porgere il cingolo a S. Tommaso, e in basso genuflessa la figura del committente. Ricorda per qualche parte la maniera di Fra Filippo: ma un pittore dozzinale ne deturpò le forme e ne alterò il colore originale. Anche di esso ha eseguita la fotografia la Casa Alinari.

A Fra Filippo, e non senza qualche apparenza di fondamento, fu attribuito un altro dipinto murale nell'antico e grandioso tabernacolo archiacuto in via dei Preti presso l'angolo di via delle Caldaje, entrovì la Madonna coi Santi, e di fuori, nel timpano, la mezza figura del Dio Padre. Alterato dalle intemperie e da improvvidi restauri a olio, merita, per quel che ne avanza, di esser ripulito e protetto. Fu malamente inciso nell'opera *Reminiscenze Pittoriche Fiorentine* (Firenze, 1845, p. 67), quando però trovavasi ancora in buone condizioni. Alla stessa mano quattrocentesca, che ricorda il Pesellino, sembra appartengano altri affreschi, sconosciuti che io sappia, nell'interno della casetta d'angolo, sui quali giova richiamare l'attenzione dell'Autorità comunale e degli studiosi dell'arte.

In assai migliori condizioni trovasi la lunetta che vedesi in fronte al fabbricato del Museo di Storia Naturale, prospiciente in via Romana. Contiene una graziosa Vergine fra due angeli, ed apparteneva all'antico ospedale detto S. Niccolò della Buca, o dei Fantoni, dalla famiglia fondatrice. Oggi conosciamo il nome dell'artefice, Piero di Chelino Chelini, che eseguì, nel 1435, varie « dipinture » per quell'Ospedale (Carocci, nell'*Illustratore Fiorentino*, a. 1915, p. 135); artefice che merita di essere studiato, e di cui mi pare di riconoscere la mano in una tavoletta d'una Vergine fra gli angeli nelle sale capitolari della Cattedrale a Pistoia. Per proteggere il dipinto murale dalle ingiurie del tempo e dalla polvere che vi sale da una via, come quella, così esercitata, urge una intelaiatura con forti cristalli, da potersi aprire per comodo degli studiosi.

Nella stessa via Romana, appesa alla faccia dell'acasa segnata di n. 44, entro un piccolo tabernacolo cuspidato di pietra, sfuggita alla diligenza del Carocci e rimasta finora inosservata, vedesi una tavo-

letta quattrocentesca che, per quanto può giudicarsi da basso, ricorda la maniera di Filippino. Presenta forti fenditure nel legno e la tinta si stacca ogni giorno di più, tantochè se presto non si provveda a rimuoverla o a proteggerla con cristalli, andrà sicuramente in malora ⁽¹⁾.

Chiude la serie dei dipinti quattrocenteschi dell'Oltrarno il grandioso tabernacolo detto del Torrino di S. Rosa, e già Madonna del Cantone, coll'ampio affresco, qui trasferito dall'antico Monastero di S. Guglielmo, per opera della famiglia Concini, di larga maniera ghirlandaiesca, rappresentante la *Deposizione dalla Croce*. È oggi assai ben conservato e protetto. Ma occorre avvisare al modo per renderlo meglio visibile, eliminando l'inconveniente della luce riflessa dei cristalli, sui quali percuote quasi di continuo il sole, che ne impedisce la vista. Forse a ciò si provvederebbe tirando indietro il telaio dei cristalli, e dando al reticolato di ferro una pendenza che agevoli la veduta del nobile dipinto.

Ancora, in via dei Marsili presso il canto di piazza Pitti, in un tabernacolo di pietra, un fresco, sebbene molto rovinato, degli ultimi del sec. XV, rappresentante un Crocifisso, merita di esser meglio custodito con un telaio di cristalli; ed egualmente protetto vuol essere un piccolo affresco, assai ridipinto ma sempre considerevole, raffigurante la *Pietà* in via della Chiesa n. 87.

SECOLO XVI E SEGUENTI.

Al secolo XVI e seguenti appartengono altri affreschi e tele di questo quartiere di S. Spirito. In primo luogo il grazioso affresco del Cinquecento che s'affaccia da un tabernacolo di pietra nel Lungarno Guicciardini, e proprio sul canto di una casa che fu degli Scarlatti. La Vergine col Bambino che rivela la maniera di Andrea del Sarto, è stata fotografata testè, in seguito a mio suggerimento, per cura della benemerita Casa Alinari.

In Borgo Tegolaia un ritratto in fresco di S. Filippo Neri, assai buon lavoro della fine del sec. XVI, chiuso in un tabernacolo di marmo,

(1) Tavoleta e tabernacolo sono, in questi ultimi tempi, spariti.

merita di esser meglio preservato per la sua importanza storica e per l'arte.

In via Maffia (presso il canto di via S. Agostino) vedesi un affresco centinato a semicerchio nella parte superiore, che occupa il fondo d'un antico tabernacolo. Rappresentante la Madonna e due Santi, il dipinto, molto danneggiato dal fumo e dalle ripuliture, appartiene alla scuola fiorentina del sec. XVI e ricorda assai la maniera di Antonio Sogliani.

In via dei Serragli, entro un grandioso tabernacolo più antico sormontato da arco sporgente e sostenuto da mensole, vedesi il bel dipinto del Cristo fra la Madre e il Discepolo, da alcuni attribuito a Giovanni da S. Giovanni, ma forse meglio da ascriversi al Poccetti che dipinse altre opere nell'attigua chiesa e nel monastero delle Convertite, fondato nel 1330. Per salvare il pregevole dipinto dalla polvere che vi si stratifica, sollevata di continuo dalla strada frequente di viandanti e di veicoli, conviene proteggerlo con forte telaio di cristallo, dopo aver fermate le parti dell'intonaco e le squame della tinta che si distaccano in più parti.

Sul canto fra via Maggio e piazza Pitti che guarda S. Felice in Piazza, entro un tabernacolo rettangolare, è una *Annunziata* in fresco della maniera dell'Empoli. E lo stesso soggetto, dipinto forse dal Poccetti, è sulla porta delle scuole comunali in via della Chiesa, che fu dell'antico convento della Nunziatina. Ambedue i dipinti, specie questo ultimo, chiedono cure e vigilanza. Vuole invece esser restituita alla luce e alla vista di tutti una pregevole tela colla *Sacra Famiglia* della Scuola fiorentina del primo Seicento, ermeticamente chiusa oggi in un tabernacolo al cominciare dell'erta della Costa dei Magnoli, sotto la volta del Palazzo già dei Tempi ed ora Bargagli.

Di minore importanza e di minori cure bisognevoli sono infine gli affreschi dell'Ulivelli (1658) in via della Chiesa n. 51, del Dandini in piazza S. Spirito, e del Navesi, allievo del Dandini, in via S. Agostino 8.

SCULTURE.

Anche l'arte plastica fiorentina adornò le vie d'Oltrarno, popolandosi numerosi tabernacoli di calchi e di riproduzioni modeste di originali dei maggiori maestri. Originale e prezioso è il gruppo in marmo colla

Vergine e il Figlio che guarda benignamente i viandanti da un muro di giardino in via della Chiesa; opera attribuita a Francesco di Simone Ferrucci da Fiesole, che converrebbe o trasferire in più sicura sede o assicurare meglio con forti grappe di ferro per sottrarla a manomissioni e all' avida rapacità dei trafugatori moderni di opere d' arte. (v. Tavola IV).

Un eccellente calco, ignoto fino ad oggi ed ora anch' esso riprodotto nella collezione fotografica Alinari (v. Tavola V) è un' altra Vergine col Bambino, in via del Leone n. 11, che visibilmente deriva dalla cosiddetta *Madonna Pazzi* di Donatello oggi nel Museo di Berlino. Il gruppo che appare tinto a color di pietra è al di sotto colorito in rosso e azzurro. Rimossa che sia la tinta sovrapposta, sarà anche più vago a vedersi; e allora converrà pure provvedere alla sicurtà di questa non comune opera d' arte.

Meritano poi per noi qualche menzione, e per l' autorità qualche maggior cura: uno stucco del sec. xv, copia da un originale forse di Benedetto da Maiano, in via S. Maria 2; uno stucco più volte ridipinto, del sec. xvii, in un tabernacolo di marmo in via Velluti (presso l' angolo di piazza dei Pitti); uno stucco colorito, riproduzione assai guasta del sec. xvi, nel muro del giardino di Boboli in via Romana; una ghirlandetta robbiana di fiori e frutta del sec. xvi sulla porta del giardino Torrigiani nella stessa via; un tabernacolo con rilievo di tutto tondo in terra cotta colorita del sec. xvi, nello stesso muro del giardino. Manca oggi il contenuto di questo tabernacolo; ma non è a dubitare che il proprietario, restaurato che l' abbia, vorrà presto restituirlo al luogo suo ⁽¹⁾.

Uno stucco colorito di mezzo rilievo, della fine del Cinquecento, in via dei Serragli n. 103; uno simile, di tipo Donatellesco, in via Ardiglione; uno stucco, imitazione da Andrea della Robbia, in piazza S. Felicità (angolo via Guicciardini); un tabernacolo di fattura recente con entro uno stucco dipinto dei primi del sec. xvi, assai buona riproduzione forse da Andrea della Robbia, in via dell' Orto n. 29; un tabernacolo in legno con uno stucco del sec. xvii in via del Campuccio presso il canto di borgo Tegolaia; un bassorilievo di terra cotta colo-

(1) Come è stato fatto.

rita, rozza ma caratteristica opera della seconda metà del sec. XVI, murato sopra una bottega in borgo Tegolaia n. 32; la graziosa lunetta centinata a sesto acuto contenente la figura del Cristo pietoso di maniera di Giovanni della Robbia in via del Presto di S. Martino n. 9, sulla porta dell'Azienda dei Presti; la mezza figura della Vergine col Figlio in stucco colorito e modellata di tutto rilievo, opera del sec. XV, racchiusa in un tabernacolo di legno in un rientro delle case Soderini, nella omonima piazza; un bassorilievo di marmo con Nostra Donna, leggiadra scultura del sec. XVII, assai ben conservata, sul canto della canonica della chiesa di Cestello in borgo S. Frediano: tutte queste opere sono ancora al loro posto, ed alcune aspettano d'esser rese più visibili. Vuoto è, invece, malauguratamente, il tabernacolo sotto lo stemma della famiglia Dati in piazza S. Spirito n. 12, ove vedevasi uno stucco colorito che nell'elenco del Carocci è così descritto: «calco antico da un bassorilievo fiorentino della seconda metà del sec. XV»; ed egualmente spoglio del suo contenuto, che era un bellissimo busto marmoreo figurante il Salvatore, della seconda metà del Quattrocento, è rimasto, da circa tre anni, un tabernacolo in piazza del Carmine sul canto della casa di fronte alla chiesa.

Tale, omettendo qui alcune piccole cose di minor rilevanza, si presenta oggi la ricca serie dei tabernacoli sparsi per le vie del quartiere d'Oltrarno. Ci sia lecito augurare che, raccogliendo il frutto di questa esplorazione nostra, possiamo con esso iniziare l'opera di un restauro generale e della riapertura di quanti altri consimili ne avanzano oggi fra quelli che in gran copia infiorarono le austere vie della antica città, ai bei giorni in cui la gentil pianta dell'arte, alimentata dalla fede, dava fiori di grazia e frutti di mirabile vita.

V.

IL RITRATTO DI DANTE NEL PARADISO IN S. MARIA NOVELLA ⁽¹⁾

I.

Nella chiesa che Michelangelo disse la sua mistica sposa, dalla penombra della Cappella Rucellai, la spettrale *Madonna* che ancora io credo di Cimabue, guarda la opposta Cappella degli Strozzi ove Nardo e Andrea di Cione figurarono, come è noto, i *Novissimi dell'uomo*, il *Giudizio*, l'*Inferno* e il *Paradiso* (la *Morte* è idealmente compresa in

(¹) Nell'opera sua, che vorrebb'esser definitiva, sui Ritratti di Dante, il signor R. TAYLOR HOLBROOK (*Portraits of Dante from Giotto to Raffael*, London, Warner, 1911), il quale conosce solo il mio primo e breve articolo sul *Marzocco* e non questo studio che fu pubblicato nella *Nuova Antologia* (1903), giudica la mia attribuzione « fantastica ». Ma non si è accorto che nella Cappella degli Strozzi in S. Maria Novella, dipinta da Nardo di Cione, secondo il Ghiberti, e forse in parte dal fratello Andrea, se si ammette come ritratto dantesco quello additato prima dal Missirini e dal Barlow e poi dal Mesnil, nella Storia del *Giudizio*, a maggior ragione bisognerebbe cercarlo nelle figurazioni di soggetto dantesco, l'*Inferno* e il *Paradiso*. Ora nell'*Inferno*, sebbene ridipinta (e questo nessuno, ch'io sappia, l'ha ancora notato, nemmeno il P. Taurisano), la figura di Dante insieme a quella di Virgilio si vede in basso a destra nella scena, di derivazione evidentemente dantesca, in cui i due pellegrini stanno in atto di passare sopra il corpo di Caifas crocifisso in terra; scena che pare (come, del resto, tutta questa figurazione infernale) una miniatura ingrandita. Se questo è vero, come a me pare indubitabile, bisogna ammettere probabile che la figura di Dante entrasse in tutte e tre le grandi rappresentazioni dei *Novissimi*. Quindi è che in quella del *Paradiso* bisogna cercarla nel gruppo di figure umane in basso; e fra quelle che si potrebbero additare di tipo dantesco (per esempio, anche quella a destra nella più alta fila, colle mani giunte). Certamente su questa da me indicata convergono tutti i maggiori indizi di verosimiglianza. Ad ogni modo, sarebbe ben strano che il pittore avesse posta la figura di Dante nella Storia del *Giudizio*, e non in quella dell'*Inferno* e del *Paradiso*. Mantengo, quindi, la mia ipotesi su tutti i punti.

parte fra i reprobî del *Giudizio*, in parte nella figurazione dell'*Inferno*). Chi salga la scala, forte nell'antica pietra, che vi mena dal transepto della vaga chiesa, si trova ad un tratto come avvolto nell'atmosfera del pieno Trecento. Dalla volta trapunta di stelle d'oro nell'azzurro oltremare ove l'Aquinate impersona in sè le quattro virtù cardinali, dalle pareti figurate, dai vetri istoriati dell'antica finestra ogivale ove campeggia pure S. Tommaso, e dal polittico d'oro che sta sull'altare, ove Andrea segnò il suo nome e l'anno di questa opera sua, piovono sul visitatore raggi di luce e colori pieni di mistero, che riconducono la mente e l'animo nell'età che fu di Dante.

Non meno che la Cappella degli Spagnuoli questa degli Strozzi è una figurazione ideale del Trecento e quasi una rappresentazione dell'altra vita, agli animi dei fiorentini ancora commossi dalla moria del 1348 ⁽¹⁾. Ma ne è anche la figurazione reale e storica; come è la Cappella Brancacci per la prima metà, il Coro di Santa Maria Novella per la seconda metà del Quattrocento fiorentino. Poichè nell'età di Dante qui riviviamo, anco perchè dalle pareti ove son figurati il *Giudizio* e il *Paradiso* guardano innumerevoli personaggi del tempo, o ritratti dal vero o secondo un tipo ben cognito all'artefice. Sembra anzi che l'Orcagna, più degli altri seguaci di Giotto, si piacesse di popolare le sue storie col ritrarre personaggi celebrati del suo tempo, distribuendoli in questo o in quel luogo, nell'*Inferno* o nel *Paradiso*, fra gli eletti o fra i reprobî del *Giudizio*, secondo l'umor suo e le sue predilezioni. Così aveva fatto, come pare, in alcuni freschi, ora quasi interamente perduti ⁽²⁾, in Santa Croce, riproducendovi, secondo attesta il Vasari che li aveva sott'occhio, le stesse composizioni da lui fatte nel Camposanto pisano.

Ad ogni modo le due pareti di questa Cappella degli Strozzi adorna deller appresentazioni del *Giudizio*, e del *Paradiso*, sono così folte di ritratti contemporanei da sembrare strano che nessuno ancora si sia di proposito accinto a decifrare, per quanto è possibile, la vasta e ricca iconografia orcagnesca. La quale pare tanto più degna di considera-

⁽¹⁾ V. P. TAURISANO, nel Numero speciale del *Rosario, Memorie Domenicane*, Firenze, 1916, p. 51.

⁽²⁾ In questi ultimi anni è riapparsa qualche figura dietro le tele rimosse degli altari (v. *Marzocco*), che pienamente conferma le descrizioni vasariane.

zione e di studio in quanto che i freschi della Cappella del Podestà, ove eran ritratti i più insigni uomini del tempo, sono oramai malconci dal deperimento e guasti dall'incuria di tanti secoli e dai malconsigliati restauri ⁽¹⁾.

Che Nardo di Cione e forse Andrea Orcagna, nel rappresentare sulla vasta parete della Cappella Strozzi il *Paradiso*, avessero in mente l'altra grande figurazione giottesca del *Paradiso* nella Cappella del Podestà nella quale era ritratto Dante, par molto ragionevole il presumere ⁽²⁾; e mi piace che anche il professore Papa, il quale, poichè io detti dapprima questa indicazione iconografica ⁽³⁾, meglio degli altri e con più serena mente raccolse le ragioni onde era mosso a dubitarne ⁽⁴⁾, riconosca sommamente probabile codesta dipendenza dell'un dipinto dall'altro, pur rinunciando egli, per sua parte, a cercare l'effigie di Dante nel *Paradiso* orcagnesco. E poichè i due fratelli figli di Cione furono studiosi di Dante, come dell'uno attesta il Vasari e dell'altro

⁽¹⁾ Nemmeno il recente e benemerito illustratore di S. Maria Novella, il Wood-Brown, *The Dominican Church of S. Maria Novella at Florence*, Edimburgh, 1902, ha creduto di tentare siffatta ricerca nelle troppo brevi pagine da lui consacrate alla mirabile Cappella.

⁽²⁾ Dico giottesca, non di Giotto; sebbene io creda che le osservazioni stilistiche del Cavalcaselle e soprattutto la testimonianza del Ghiberti che di Giotto dice « dipinse la Cappella di S. Maria Maddalena », rendano credibile l'appartenenza a Giotto di quel dipinto. L'anno 1337 segnato nella parete a sinistra, può far qualche difficoltà (RINTELEN, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 2 Aufl., Basel, 1923, p. 241). Ad ogni modo, io credo probabile, col Rintelen, col Frey e con Ingo Kraus (*Das portrait Dantes*, Berlin, 1901), che quei dipinti furono eseguiti da Giotto negli ultimi anni della sua vita. Ma per la nostra questione ciò ha una importanza secondaria. Anche coloro i quali credono che le testimonianze antiche onde sappiamo di un ritratto di Dante nella cappella del Podestà, parlino della tavola anzichè dell'affresco, riconoscono che quello che noi vediamo oggi è riprodotto sulla parete dall'originale di Giotto per opera di alcuno dei suoi seguaci, come il Gaddi o altri. Rimane, dunque, in ogni caso, questo del Bargello il ritratto più antico, e precedente di più di dieci anni a questo supposto di S. Maria Novella.

⁽³⁾ Nel *Marzocco* di Firenze, 28 dicembre 1902.

⁽⁴⁾ PASQUALE PAPA, « I ritratti di Dante in S. Maria Novella », nel *Giornale Dantesco*, XI, I, 1903. Meno cauto e completo è l'articolo del sig. I. Mesnil, pubblicato in francese, nella *Miscellanea d'arte* diretta dal SUPINO, I, 2 (1903); il cui tono alquanto aspro non è cosa che mi riguardi. Fra molti altri che scrissero sulla questione notevoli ed equanimi sono gli scritti del sig. HAUVERTE, nel *Bulletin* di Bordeaux, 1903, e del RAMBALDI, nel *Bullettino della Società Dantesca*, 1904.

fa fede la grandiosa figurazione dell'*Inferno* nella opposta parete di questa cappella che il Ghiberti nel suo *Commentario* pare attribuisca a lui solo ⁽¹⁾, così parve a me naturale il presumere che l'immagine di Dante si dovesse trovare tra i beati nella storia del *Paradiso* ⁽²⁾. Noi sappiamo che Andrea aveva per costume — più forse che alcun altro dei seguaci, a lui contemporanei, di Giotto — di ritrarre nelle sue vaste composizioni non solo gli uomini del suo tempo, sì anche le più famose persone delle età precedenti. Come in Santa Croce aveva popolata di simili ritratti una vasta parete in quell'affresco che il Vasari descrisse e poi distrusse, così negli altri del Camposanto pisano (il *Trionfo della Morte* e il *Giudizio*), che il Vasari medesimo attesta essere stati identici ai primi per la loro composizione, e che, in ogni modo, oggi taluno inclina a restituire se non all'Orcagna almeno alla sua scuola ⁽³⁾, erano ritratti signori e gentildonne, non propriamente del tempo suo. Ed è poi certo che Andrea aveva figurati Castruccio, Lodovico il Bavaro, Ugucione della Faggiuola in uno dei sette quadretti che nel 1796 dalla collezione del canonico Zucchetti passarono nell'Opera del Duomo di

(1) *Commentario* nell'ediz. vasariana del Le Monnier, I, p. xxiii: « Nardo il quale ne' Frati Predicatori fece la cappella dello Inferno, che fece fare la famiglia degli Strozzi. Segui tanto quanto scrisse Dante in detto Inferno ».

(2) Sembra che una idea simile sia venuta in mente anche al VOLKMANN (*Iconografia Dantesca*, Berlin, 1897) il quale in una frase assai vaga aveva accennato al ritratto di Dante fra i Beati: il che non può voler dire altro che nella storia del *Paradiso*; tanto più che tutto il contesto del discorso si riferisce a questa, non alla storia del *Giudizio*. Ma è un semplice cenno, che io vidi quando avevo già fatto la mia osservazione.

(3) Il DOBBERT e il KRAUS, *Geschichte der christ. Kunst*, II, 1, p. 165, Freiburg, 1900, per queste ragioni principalmente: che il Vasari afferma la identità di composizione degli affreschi pisani con quegli dell'Orcagna in S. Croce i quali egli ebbe sott'occhio; che la tavoletta pisana dell'Orcagna, qui sotto menzionata, doveva avere una certa parentela col *Trionfo della Morte* nel Camposanto. E del resto anche coloro i quali, come il Supino e ora il Pératé, ammettono che vi abbia avuto parte il Traini, ritornano in certo modo alla tradizione, poichè non par lecito dubitare, come fa il Simoncelli, che il Traini sia stato alla scuola dell'Orcagna. Il documento pistoiese pubblicato integralmente nel *Bulletino Stor. Pistoiese*, II, 2, dice chiaro: « *Francesco che istae nella bottega dell'Andrea* ». Nè d'altrivi si può parlare che d'un pittore di gran fama poichè gli operai di S. Giovanni di Pistoia andavano cercando nel 1347 chi fra i pittori del tempo avrebbe dipinta meglio una tavola di Nostra Donna che avevano in animo di fare.

Pisa ⁽¹⁾; dei quali oggi non si ha più notizia con grave danno della storia dell'arte, perchè è lecito credere che stessero in qualche rapporto colla cavalcata del *Trionfo della Morte* nel Camposanto pisano. Ad ogni modo come gli affreschi, ora perduti, di Santa Croce, avevano qualche rapporto, che ora non possiamo determinare, con quelli congeneri pel loro argomento, e forse per la mano dell'artefice, nel Camposanto (la descrizione del Vasari è qui troppo particolareggiata per dubitarne), così anche dovevano avere qualche attinenza con questi della Cappella Strozzi: senza che noi possiamo dire quali di essi fosse precedente. Così quelli della Cappella Strozzi hanno alla lor volta una affinità ideale cogli altri della famosa Cappella degli Spagnuoli, opera di quell'Andrea Bonaiuti, che per molti segni sembra derivare dall'Orcagna o dalla sua scuola ⁽²⁾. Nell'uno e nell'altro di questi due cicli di affreschi il motivo fondamentale è la glorificazione dell'ordine domenicano, specialmente per l'apoteosi del suo gran lume e maestro, l'Aquinate. A lui fu dedicato l'adornamento della Cappella Strozzi da Tommaso di Rossello; e lo prova non solo la tavola d'oro dell'altare segnata da Andrea, come tutti hanno notato, ma principalmente la volta nella

⁽¹⁾ Archivio del Comune di Pisa. Istanza relaz. a filza 2091; notizia riferita dal KRAUS, op. cit., 165.

⁽²⁾ Prima ancora che il WOOD-BROWN (*The Dominican Church of S. Maria Novella*, Edinburgh, 1902, p. 163-170) e il SELWYN BRINTON (*The Awakening of Life, The Renaissance in Italian Art*, 1, 2^a ed., London, 1902, p. 67 seg.) fossero arrivati ad una simile conclusione, ragioni di diversa natura in parte mi ci avevano condotto. Giova notare che gli autori degli affreschi del Capitolo di S. Maria Novella non debbono cercarsi fra quei seguaci di Giotto che lavoravano in chiese francescane. Altri artefici erano invece i preferiti dai Domenicani; e fra essi conveniva cercare l'autore di quei dipinti capitolari. Stefano, che il documento pistoiese dice: «*sta in casa dei frati predicatori*», e dipinse la figura di San Tommaso in S. Maria Novella, non poteva averci avuto parte, se è vero che muore nel 1350 quando appena la Cappella degli Spagnuoli era finita di costruire. Piuttosto, dunque, era da pensare ad un seguace dell'Orcagna, che nel 1355, quando il Capitolo cominciò a decorarsi, aveva terminata la Cappella Strozzi, e in S. Maria Novella dipinse, come attesta il Ghiberti (*Commentario*, 8), moltissime altre cose. Si noti, da un lato, che anche il Traini, suo famigliare, aveva nella Chiesa Domenicana di Pisa, S. Caterina, dipinta la *Gloria di S. Tommaso e di S. Domenico*; dall'altro che i figli di Cione avevano figurata una simile glorificazione nella tavola e nella volta della Cappella Strozzi, e che quindi un loro seguace doveva parere il più indicato a riprodurle più in grande nella parete occidentale della Cappella capitolare. Nella quale, come in quella opposta ove è raffigurata la *Chiesa militante* e la *Gloria di Domenico*, i due critici

quale S. Tommaso vedesi effigiato nei quattro spicchi, quale personificazione delle virtù cardinali, e i vetri istoriati della finestra ogivale, in mezzo alla quale campeggia la figura del santo eroe della Scolastica.

Ora questa glorificazione dell'Aquinate era già *ab antico* congiunta col nome e coll'opera di Dante, come risulta dall'iscrizione posta presso la sepoltura di Frate Alessio degli Strozzi morto nel 1384, composta dal proposto Gori, riferita dal Richa e opportunamente ricordata dal Kraus ⁽¹⁾ e dal P. Taurisano; il quale non senza ragione potè dire che l'idea dominante nel pensiero di F. Iacopo Passavanti, ispiratore delle figurazioni murali della Cappella Strozzi, fu: *glorificare S. Tommaso per Dante* ⁽²⁾.

D. THOMAE ECCLESIAE DOCTORI ANGELICO
SACELLUM HOC EXIMIA TABULA ARAE SUPPOSITA
ABSIDE ET PARIETIBUS PICTIS AB ANDREA
CIONIS FIL. COGNOMENTO ORCAGNA
QUI DIVINUM DANTIS INVENTUM IN HIS EXPRESSIT
INSIGNE AC VENERANDUM
STROZIA GENS QUAE ROSSUMGERI FIL.
PATRICIUM FLOR. PROPAGATOREM HABET
INEUNTE SAECULO XIV DEDICAVIT.

Anche nella Cappella degli Spagnuoli il *Trionfo di S. Tommaso*, del Bonaiuti, che molti indizi, come abbiamo detto, fanno credere discepolo o seguace dell'Orcagna o della sua scuola, ha una attinenza evidente coll'allegoria dantesca del Carro nel Paradiso terrestre, sulla quale

inglesi hanno già avvertiti alcuni segni che fanno pensare all'Orcagna; ai quali qui voglio aggiungerne un altro, ad essi sfuggito: la figura del Re David che si vede nel *Trionfo di San Tommaso* nella Cappella degli Spagnuoli, in alto, a destra, è una manifesta ripetizione di quella del Cristo nel *Paradiso* della Cappella Strozzi. Andrea Bonaiuti (come sappiamo ora dal documento pubblicato dal P. Taurisano), autore degli affreschi capitolari, abitava in piazza S. Maria Novella, e in una casa di proprietà del Convento. Egli era dunque benaccetto ai Domenicani di Firenze, come probabilmente a quelli di Pisa, consiglieri e direttori dell'opera pittorica del Camposanto, ove appunto il Bonaiuti lavorò (v. P. TAURISANO, « Il Capitolo di S. Maria Novella », in *Rosario, Memorie Domenicane*, a. 1916).

⁽¹⁾ *Gesch. d. chr. Kunst*, II, 2, 1900, p. 146. P. TAURISANO, Numero speciale del *Rosario, Memorie Domenicane*, Firenze, 1916, p. 55.

⁽²⁾ TAURISANO, op. cit., p. 50 a 53.

ben a ragione ha richiamata l'attenzione il Kraus ⁽¹⁾. Per Nardo e per l'Orcagna, studiosissimo di Dante, questi non doveva esser, dunque, soltanto il poeta dell'*Inferno* sul cui schema era esemplata la figurazione di Nardo nella Cappella Strozzi, bensì anche il cantore celebrato del *Paradiso*. E poichè d'altronde la rappresentazione pittorica del regno celeste non poteva seguire i concetti non figurabili del poeta, era ben naturale che Nardo e il fratello suo ne volessero almeno perpetuata in quella loro composizione l'immagine venerata.

2.

E torniamo ora, dopo queste necessarie premesse, con più precisa analisi a questa figura del dipinto che chiamerò, per brevità, orcagnesco. Coloro che, al primo vederne la riproduzione fotografica, non seppero scorgervi i tratti tradizionali del divino poeta, e dubitarono, e perfino negarono senz'altro trattarsi di Dante, furono forse vittima di un curioso scambio psicologico. L'immagine tradizionale di Dante divenuta, specialmente dopo Raffaello, sempre più convenzionale ed esagerata nei suoi tratti fino a toccare la caricatura, è talmente impressa nella nostra mente e presente al nostro occhio, che ben pochi sanno liberarsene, per risalire alle indicazioni più sicure dell'aspetto di Dante, che sono quelle forniteci dal Boccaccio. In verità, se non si fosse saputo che Giotto aveva ritratto Dante nel Palagio del Podestà, chi avrebbe potuto mai sospettarlo in quella figura diritta e insignificante che vi fu scoperta nel 1840? Non è esso ben più lontano dal Dante tradizionale e, come dicono, stilizzato, non che dai dati stessi del Boccaccio, che non sia questa testa che vedesi nel *Paradiso* di S. Maria Novella?

(¹) KRAUS, op. cit., p. 149. Che nel Capitolo di S. Maria Novella sia seguita l'allegoria dantesca in un dipinto la cui invenzione, come è noto, fu diretta da Fra Iacopo Passavanti priore del convento, è un fatto notevolissimo, e significativo anche per la probabile presenza dell'immagine di Dante nella Cappella Strozzi, i cui affreschi, secondo ogni probabilità, debbono allo stesso Passavanti molti elementi e ispirazioni. Sulla parte avuta dal Passavanti in quest'opera decorativa di S. Maria Novella, cfr. P. MARCHESE, *Memorie degli artisti domenicani*, Bologna, I vol., 1878; HETTNER, *Italienische Studien*, Braunschweig, 1879, p. 97-154; e *Zeitschrift f. Bild. Kunst*, XIII, 1. Cfr. ora l'articolo citato del P. Taurisano.

Tale è anzi la dissimiglianza, che il Cavalcaselle dovè ricorrere all'espedito di attribuire questo dipinto agli anni intorno al 1300, quando Dante non era nè di età matura, nè ancora proscritto; ciò che contrasta colle più sicure indicazioni stilistiche e storiche, mentre è inconcepibile la figura di uno sbandito, nel pubblico Palagio, che sarebbe stata subito cancellata dalla nuova Signoria di Parte Nera.

Intanto giova notare che la testa orcagnesca presenta una notevole e sostanziale rassomiglianza, per chi la consideri sottilmente, col Dante giottesco. Lo hanno riconosciuto molti artisti col loro occhio esperto, appena fu loro mostrata la riproduzione fotografica; e lo riconoscerà chiunque osservi l'espressione dolce comune ad entrambi, la fattura del mento e la bocca atteggiata di dolce sorriso contemplativo ⁽¹⁾; e infine l'alto arco sopracciliare come scorgesi nei disegni del Dante giottesco fatti dal Kirkup e dal Conte Faltoni, prima dell'infelice rifacimento del Marini, e, quel che più monta, nello stesso cranio di Dante, come appare dalla riproduzione ufficiale del seicentenario dantesco ⁽²⁾. Certo, la testa orcagnesca è di un uomo più maturo, benchè non vecchio (poichè, giova ricordarlo a molti che sembrano dimenticarlo, Dante non giunse ad esser vecchio). Lo dicono i forti solchi che circondano la bocca e segnano la guancia. È quindi, senza dubbio, più affine all'altro tipo dantesco, al Dante pensoso ed austero (non ancora divenuto accigliato ed arcigno), al Dante già inoltrato negli anni (non ancora figurato vecchio); tipo che si deve esser formato poi tradizionalmente forse sui ragguagli forniti dal Boccaccio, o sulle indicazioni, da altri divulgate, degli amici ravennati di Dante o dei suoi parenti. Codesto secondo tipo, di cui il più notevole esemplare è la miniatura del Codice Riccardiano, non vedesi come possa risalire al ritratto perduto che fu opera di Taddeo Gaddi, in Santa Croce, secondo la congettura del Kraus ⁽³⁾. Se anche fosse vera l'ipotesi del Thode d'un in-

(1) Chi ha veduto nella testa orcagnesca « un chierico fiorentino » anzichè il Dante « invilito » e « fatto macro », non ha pensato che qui Dante è nel Paradiso, e che Nardo di Cione, figurandolo in quel luogo di beatitudine, ha pur dovuto in certo modo trasfigurarlo nella serenità della contemplazione celestiale.

(2) Vedilo riprodotto nell'opera del KRAUS, *Dante Sein Leben und Werke*, Berlin, 1897, p. 159 e seg., e dall'HOLBROOK, *The Portraits of Dante*, London, 1911.

(3) KRAUS, *Dante*, p. 177.

contro di Dante e di Giotto a Ravenna intorno al 1320, non sarebbe punto provato che il Gaddi allora seguisse il maestro. Invece, poichè questo ritratto di Dante, che era in S. Croce, dal Manetti-Méhus, dal Landino, e nella *Vita di Michelangelo* anche dal Vasari, fu attribuito a Giotto, è lecito credere che si avvicinasse all'altro dipinto da Giotto nel Palagio del Podestà ⁽¹⁾.

Se ora confrontiamo colla testa orcagnesca il Dante riccardiano, povera opera d'un inesperto miniatore quattrocentesco a cui il Milanese e il Passerini fecero veramente troppo onore, non potremo, certo, negare alcuna di quelle differenze che il prof. Papa ha rilevate, ma che non sono maggiori di quelle che distanziano la testa riccardiana dal Dante giottesco, e segnatamente dalle indicazioni del Boccaccio; alcune delle quali, come la mascella grande, qui non si riscontrano affatto. Pure le somiglianze rimangono sempre manifeste: nell'occhio vago e contemplativo di poeta, ma grande ed aperto, che altri ha detto senza intensità d'espressione ⁽²⁾; non meno visibile nella delineazione riccardiana che nella imagine orcagnesca; nell'alta arcata sopracciliare segnata fortemente colla stessa curvatura in entrambe; nei due solchi che partono l'uno dall'angolo della bocca, l'altro scendente dall'angolo della narice; e soprattutto nel color bruno delle carni, che, attestato dal Boccaccio, non trovasi in altri ritratti, nemmeno nel giottesco, evidente come nel riccardiano e in questo di Nardo.

Ma lasciamo da banda questi raffronti, sempre assai incerti e soggettivi, e gli altri che si potrebbero fare colle altre immagini posteriori di Dante che non hanno alcun valore iconografico, per venire a ciò che più veramente preme, alla descrizione del Boccaccio. Mentre gli altri ritratti di Dante, salvo il giottesco, essendo posteriori alla *Vita di Dante* del Certaldese, sono probabilmente costruiti in parte sugli elementi che erano forniti da essa, questo di Nardo è di parecchi anni anteriore allo scritto boccacesco su Dante, composto, secondo l'opinione del

(¹) Il fatto stesso che Giotto, forse assai dopo la morte di Dante, nel Palagio del Podestà lo dipingesse in figura giovanile, può far pensare che i pittori fiorentini amassero ritrarre Dante quale era noto ai loro concittadini, e non presentare loro l'esule quasi a rimprovero di lor crudeltà.

(²) Così R. PANTINI in un articolo inserito nella *Nazione* con cui consente il prof. Papa; sebbene poi parli dell'occhio « pensoso » che ha la faccia orcagnesca.

Macri-Leone e dello Zenatti, intorno al 1364 ⁽¹⁾, secondo l'Hecker fra il 1357 e il 1362 ⁽²⁾. Se dunque si riesce a provare che i tratti della faccia orcagnesca coincidono sostanzialmente colla descrizione posteriore del Boccaccio, non è chi non veda quanta importanza iconografica acquisti la testa dantesca della Cappella Strozzi.

Che nella testimonianza del Boccaccio i miei egregi contraddittori mostrino di avere scarsa fiducia, può fare meraviglia in un momento in cui la critica sembra anzi ravvedersi dell'ostinato sfavore mostrato verso il biografo certaldese. Dopo gli studi del Macri-Leone, del Ricci, e dello Zenatti, non par più lecito negare sistematicamente l'autorità del Boccaccio; il quale, per quanto indulgesse nella forma del suo *Trattatello in laude di Dante* alla declamazione retorica, pure andava raccogliendo con coscienziosa cura le notizie del suo eroe dalle più sicure fonti: da Piero del Giardino e dagli ultimi memori amici di Ravenna, dalla figlia Beatrice, dal nipote stesso del Poeta, Andrea Poggi, in Firenze, e da *altre persone di fede degne*, com'egli stesso s'esprime nel *Comento*. Quali altre migliori garanzie d'attendibilità può esigere, di grazia, la critica storica da un biografo antico?

Al Boccaccio, dunque, convien ricorrere come a termine di paragone più sicuro, e non alla tradizione artistica cui mal si affidano il signor Mesnil e il prof. Papa; poichè la tradizione figurata dal sec. xx in poi, non attingendo più a testimonianze dirette dei contemporanei o prossimi di Dante, si esempla, almeno in parte, sui dati della *Vita* del Boccaccio, costruendo con essi un tipo che va poi sempre più degenerando e alterandosi fino a perdere alcuni dei tratti caratteristici del Boccaccio e ad aggiungerne dei nuovi che nella descrizione boccaccesca non si trovavano ⁽³⁾. Ce ne offre una prova manifesta l'enumera-

⁽¹⁾ ZENATTI, *Dante e Firenze*, Firenze, 1903, p. 30.

⁽²⁾ O. HECKER, *Boccaccio-Funde*, Braunschweig, 1902, p. 154.

⁽³⁾ E non si trovano nemmeno nel profilo giottesco. A proposito del quale il prof. Papa scrive: « il naso, il mento, il labbro, la mascella, la fronte, s'intuisce che assumeranno, nell'età avanzata del Poeta, la forma del secondo tipo ». Ma io davvero non so come le parti anatomiche della faccia, quali il naso e la fronte, possano alterarsi con gli anni. Forse la *voluta semitica* della narice, che il prof. Papa trova nel Dante riccardiano, vedesi nel Dante giottesco o è attestata dal Boccaccio? E il Boccaccio ci parla forse d'un Dante altissimo come quello di Domenico di Michelino o del Castagno?

7 - A. CHIAPPELLI, *Arte del Rinascimento*.

zione medesima che ne fa il signor Mesnil di questi tratti caratteristici della fisionomia dantesca, quali troviamo costanti nella tradizione artistica. Egli asserisce che la testa orcagnesca da me indicata è piccola e non ha la fronte elevata. Ma chi guardi senza preconcetti soltanto la riproduzione fotografica del Brogi o anche quella dell'Alinari, non trova che la testa dantesca del *Paradiso* della Cappella Strozzi sia diversa per dimensione dalle altre circostanti nè che la fronte sia punto depressa; perchè il cappuccio che la cuopre fino quasi alla radice del naso e all'arco sopracciliare, si allunga, anzi, verticalmente in misura notevole. Nè il Boccaccio parla punto della fronte alta (un supposto tutto moderno come indizio dell'alto intelletto, che l'esperienza non conferma costante), nè ad esempio, il Dante negli affreschi vaticani di Raffaello ci presenta questo carattere; chè anzi ha la fronte notevolmente depressa. Il cranio di Dante che noi conosciamo dalla ricognizione ufficiale del 1921, non presenta, per questo rispetto, alcunchè di speciale: e già, del resto, anche le misurazioni antropometriche del cranio dantesco eseguite nel 1865 (si possono veder riferite nel libro del Ricci), accennavano piuttosto ad un cranio che per le dimensioni e per la linea frontale nulla presentava oltre il comune. Meno esatto ancora è quanto ci dice il signor Mesnil circa la linea nasale. Parlando del tipo tradizionale di Dante nell'arte, egli scrive: « Mais le nez surtout est typique et on ne l'a point encore caractérisé quand on a dit qu'il est aquilin: il est grand, il offre un renflement bien accusé au-dessus du milieu de l'arrête ». Ora questo è vero dei ritratti di Dante a cominciare dal Quattrocento. Ma il Boccaccio dice soltanto « e 'l naso aquilino »; ed è questo che si trova nella testa orcagnesca, e quello che appare effettivamente dalla struttura ossea del cranio ravennate.

Al qual proposito accade avvertire che chi si attenga soltanto alla fotografia Alinari può esser tratto in inganno; perchè l'affresco, circa la estremità del naso della testa dantesca, presentando una scortecciatura (che nella fotografia Alinari si è creduto di eliminare) la punta del naso non vi si vede discendere lievemente ripiegandosi, come nell'originale. Si traguardi, invece, alla luce la riproduzione del Brogi, per questa parte più fedele, e si vedrà ricomporsi qual'era la linea antica, non del naso soltanto ma pur della bocca, che ricorda nel taglio e nella

espressione quella del Dante giottesco ⁽¹⁾. Nella figura che qui riproduciamo è fedelmente reso il profilo originale della figura orcagnesca; ed ognuno può giudicare da sè (v. Tavola).

Ma ciò che più monta, nessun'altra delle immagini di Dante fino a qui conosciute presenta così visibili altri tratti descritti dal Boccaccio, come questa del *Paradiso* di S. Maria Novella. Se prescindiamo dalla barba di cui il Boccaccio parla, che è sempre un problema per la iconografia dantesca, ma che per non essere un carattere fisso nessuno dei ritratti di Dante presenta, salvo in certo modo quello additato da Filippo Zamboni in un codice carrarese a Vienna ⁽²⁾, nessun altro ritratto di Dante ha, come questo di Nardo, gli occhi « anzi grossi che piccioli » e le « mascelle grandi », e specialmente « il color bruno ». Nessun altro mostra di avere « la mediocre statura » indicata dal Boccaccio e comprovata dallo scheletro ravennate (a cominciare dal Dante dell'Andrea del Castagno e da quello di Domenico di Michelino, sono tutti altissimi ed eretti sulla persona); nessun altro accenna a quella curvatura delle spalle, che il Boccaccio attesta non solo nella *Vita*, sì anche nel *Commento*, sulla fede, certo incontestabile, del nipote di Dante, Andrea Poggi; nessun altro, infine (e l'ha notato il prof. Papa), ha, come questo, i capelli « prolissi » indicati da Giannozzo Manetti ⁽³⁾.

Con ciò non si vuol punto negare che questa di S. Maria Novella sia una immagine di Dante in notevole parte ideale. Ma solo in quanto l'arte ancora immatura non consentiva agli artefici di quel tempo di

⁽¹⁾ Il sig. Mesnil nota che la figura orcagnesca non ha quella grandiosità, quella fiamma e quella forza che si aspetterebbe naturalmente in un ritratto di Dante fatto dall'Orcagna. Ma l'ha forse, di grazia, il ritratto giottesco? o quello stesso additato dal Mesnil nella Cappella Strozzi? E dove mai il Boccaccio parla di questa fiamma e di questa forza, mentre lo dice invece « sempre nella faccia malinconico e pensoso »? Che se qui Dante non è propriamente malinconico e pensoso (come forse inesattamente dissi nella mia prima comunicazione) ciò si deve alla visione beatifica del Paradiso nella quale qui Dante apparisce assorto.

⁽²⁾ *Dante, gli Ezelini e la schiavitù*, 2ª ed., Firenze, Bemporad, 1902.

⁽³⁾ I capelli del Dante orcagnesco sono castagno-scuri. Ora questo può ben provare che io ho forse ecceduto nel chiamarlo un Dante sul tramonto: ma risponde ad un'altra indicazione, quella della famosa Ecloga Dantesca, ed è una ragione di più per crederlo Dante.

fare de' veri e propri ritratti, quali appariscono soltanto nel secolo xv; e in quanto qui l'antico pittore o lavorava di memoria, o seguiva un tipo cognito ai suoi contemporanei. È dunque una idealità nella quale son trasfigurati gli elementi reali che il pittore poteva ben derivare da testimonianze degne di fede, se non anche dalla propria visione dell'originale; e trasfigurati in virtù del luogo ove qui è figurato Dante, il regno dei cieli.

3.

Venendo ora agl'indizi esterni che rendono probabile la identificazione da noi proposta, non vediamo come non si sia tenuto conto della osservazione che ci venne fatta circa la corrispondenza sostanziale del luogo occupato dalla figura di Dante nei due affreschi rappresentanti il *Paradiso*, il giottesco e questo di Nardo. Non voglio già negare che in quest'ultimo la testa di Dante si trovi in luogo meno evidente e cospicuo che non sia in quello del Palagio del Podestà. Ma l'aggruppamento delle figure è troppo diverso, e nessuna delle figure virili vedesi intera nel gruppo orcagnesco del *Paradiso*, ove le sole sante e le donne elette stanno sul dinanzi della scena; mentre convien notare che la testa dantesca è pur la prima della più alta fila a sinistra, ed è *posta seguente le merite sante*, come ci dice il verso del noto sonetto di Antonio Pucci a proposito, come anch'io credo ⁽¹⁾, più della tavola antica di Giotto che dell'affresco parietale. Questa corrispondenza sostanziale colla disposizione giottesca ha ad ogni modo il suo significato. Quanto al libro che a me e ad altri parve di scorgere dinanzi alla figura di Dante, non si può, certo, pel cattivo stato in cui trovasi questo dipinto, asseverar nulla di preciso; ma se si segua con diligente ispezione la linea discendente che determina il petto della figura incappucciata che sta a fianco del supposto Dante, si vedrà rimanere fra l'una e l'altra uno spazio biancastro di forma rettangolare, che non pare mai essere stato ricoperto d'una tinta oscura, e che non si potrebbe, a parer mio, spiegare altrimenti che ammettendo ivi delineato un libro che Dante doveva tenere diritto dinanzi a sè.

(1) Con lo ZENATTI, *Dante e Firenze*, p. 98 ss. e con altri.

Ma più di tutto questo parrà argomento probativo la somiglianza singolare — da molti spontaneamente riconosciuta — che la figura posta a fianco a Dante presenta colle note immagini del Petrarca. Per quanto il gruppo sia stato malamente ridipinto e rifatto e si sieno perduti in gran parte i contorni originali di molte figure vicine, pure questa testa, prossima al supposto Dante, rimane abbastanza conservata perchè possa servire alla critica di utile elemento di comparazione. È una testa d'un uomo ancor giovane, assai pingue (*facie rotunda*, come di sè stesso attesta in una sua epistola il Petrarca), avvolta in un cappuccio di un bruno rossastro e chiusa al di sotto del mento da un soggolo, come vedesi costantemente in tutti i ritratti del Petrarca, dal noto manoscritto parigino pubblicato dal De Nolhac ⁽¹⁾ fino a quello di Andrea del Castagno. Gli occhi sembrano essere assai grandi; fine la bocca sopra il mento assai rilevato e rasato. Naturalmente il Petrarca è ritratto qui in età assai più giovanile di quello che apparisca negli altri già noti, specialmente in quelli dimostrati più autentici dalle recenti ricerche intorno alla iconografia petrarchesca del De Nolhac ⁽²⁾ e del d'Essling e Müntz ⁽³⁾, cioè il profilo a penna e bistro che adorna il Codice carrariano contenente il *De viris illustribus* ora alla Nazionale di Parigi (Lat. 6069 F), la miniatura del Codice viscontiano nella stessa Biblioteca parigina (Lat. 6069 T) e quella del Codice vaticano pubblicato dal Coza-Luzi (Lat. 3198); ai quali può aggiungersi l'affresco padovano che risale al secolo XIV, ed è eseguito dopo la morte del Petrarca ⁽⁴⁾. Ma tutti questi ci raffigurano il poeta degli ultimi anni; e i segni caratteristici della senilità sono evidenti in tutti. Nondimeno, chi confronti ad essi questo di S. Maria Novella dovrà facilmente convenire che la somiglianza è tale da essere indotti a credere che qui s'abbia una effigie giovanile del Petrarca.

⁽¹⁾ *Pétrarque et l'Humanisme*, Paris, 1892, p. 8.

⁽²⁾ *Pétrarque et l'Humanisme*, vedasi l'*Escursus I: Sulla iconografia del Petrarca*, p. 375-84; e più recentemente *Un nouveau manuscrit de la Bibliot. de Pétrarque*, in *Mélanges* di PAUL FABRE, Paris, 1902, p. 446-51.

⁽³⁾ D'ESSLING et E. MÜNTZ, *Pétrarque et ses Etudes d'Art*, Paris, 1902, pagina 61 e seg.

⁽⁴⁾ *Padova e Francesco Petrarca*, Padova, 1874. *Un ritratto del Petrarca in un Codice vaticano* pubblicò pure il COZZA-LUZI in *Archivio storico dell'Arte*, 1893, p. 238-42.

Nè la cronologia vi si oppone, come qualcuno ha mostrato di dubitare ⁽¹⁾. La data dei dipinti murali della Cappella Strozzi veramente ci è ignota. Se si pone mente tuttavia a questi due fatti: che in essi Nardo fu aiutato da Andrea suo fratello, il quale poi da solo dipinse il polittico d'oro sull'altare, commessogli, come sappiamo, il 1354 e compiuto solo nel '57; e che il Vasari ci parla degli affreschi al principio della *Vita dell'Orcagna* e della tavola a molta distanza da quelli, saremmo tentati di credere che gli affreschi sieno di qualche anno anteriori al 1350, a cui vengono solitamente assegnati, come sembrano giudicare il Wood-Brown, illustratore di S. Maria Novella, e il P. Taurisano ⁽²⁾. E che l'immagine del Petrarca potesse essere ritratta a cagion d'onore fin da quel tempo, non può far meraviglia se si pensa che nel 1341 egli era già stato solennemente coronato poeta, e che lo avea ritratto, secondo il Vasari, Simone Martini prima del 1344, anno della morte del pittore senese. Vero è che la possibilità storica di questo ritratto petrarchesco di Simone è stata revocata in dubbio ⁽³⁾. Ma se si pensi che il Petrarca, nel noto luogo dove parla dei due pittori mandatigli da Pandolfo Malatesta a ritrattarlo (*Ep. Sen.*, I, 6), narra come il primo di essi lo dipinse molto tempo prima ⁽⁴⁾ che egli incontrasse il Malatesta medesimo a Milano, il che avvenne nel 1353, è eliminata ogni difficoltà cronologica dell'attestazione vasariana. D'altronde che

⁽¹⁾ Il prof. C. PELLEGRINI, in un articolo pubblicato nel *Secolo XIX* di Genova, 23 gennaio 1903.

⁽²⁾ WOOD-BROWN, *The Dominican Church of S. Maria Novella*, Edinburgh, 1902, p. 131. Ma non ne dice le ragioni: ed anzi altrove (p. 68) si limita a dire *before 1350*. Il P. TAURISANO, in *Rosario, Memorie Domenicane*, 1916, fascicolo gennaio-aprile, osserva che nel 1348, secondo le notizie di Iacopo Passavanti, le pitture del Coro eran già compiute, a cui seguirono quelle della Cappella Strozzi.

⁽³⁾ VASARI, ed. Milanese, I, 560; DE NOLHAC, *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 377; D'ESSLING e MÜNTZ, *Pétrarque et ses Etudes d'Art*, p. 66.

⁽⁴⁾ *Quod cum me nescio factum esset, longo post tempore... Mediolanum venit, ubi tunc eram*. Anche il noto bassorilievo di casa Peruzzi portante la scritta *Simon de Senis me fecit 1344*, sebbene apocrifo, pure attesta che una tradizione relativa esisteva. Su di esso v. D'ESSLING e MÜNTZ, op. cit., p. 68, e gli scritti ivi adottati. Chi poi fosse il secondo dei pittori mandato dal Malatesta ad Avignone per ritrarre il Petrarca, poichè la ragione cronologica non consente di crederlo Simone Martini, è difficile dire. Le lodi altissime che ne fa il Petrarca (*Ep. Sen.*, I, 6), rispondenti quasi alla lettera a quelle da lui stesso tributate a Simone nei due noti sonetti e nel passo del *Secretum*, lo fanno credere uno dei primi pittori del tempo

l'immagine del Petrarca fosse molto nota e diffusa apparisce dall'aneddoto da lui stesso narrato (*Famil.* XXI, 11) circa un suo ammiratore bergamasco, il quale ne aveva messo a tutti gli angoli della sua casa « le armi, il nome, il ritratto », e cui molto più tardi, nel 1355, egli onorò di una sua visita.

Ma per quanto il Vasari sembri porre l'opera della tavola d'oro della Cappella Strozzi a distanza da quella delle pitture murali, che il Ghiberti forse attribuisce solo a Nardo, è ragionevole credere che non intercedesse fra le une e l'altra un troppo lungo intervallo; tanto più che il committente Tommaso di Rossello Strozzi, che in quella Cappella volle figurata, come nella tavola, la glorificazione del suo santo, l'Aquinate, non avrà indugiato molto tempo a volere che il polittico dell'altare, commesso il 1354, compisse il resto dell'opera decorativa. Lo rende anche più verosimile il sapere che probabilmente prima del 1348, Andrea e Nardo erano occupati a dipingere il coro della stessa chiesa per mediazione di Fra Iacopo Passavanti, allora priore del convento, e anima e mente direttiva di tutto questo lavoro decorativo della chiesa e del convento; il quale, figlio di una Tornaquinci, aveva ottenuto per quest'opera affidata ai fratelli figli di Cione il contributo della sua famiglia materna, cui fu riconosciuto il diritto di porre nel Coro il proprio stemma (¹). Se, dunque, poniamo circa il 1350 il cominciamento della decorazione murale della Cappella Strozzi, ci sarà più facile intendere la presenza del ritratto del Petrarca, e quindi anche quello di Dante, nella storia del *Paradiso*. In quell'anno appunto, l'anno del Giubileo, il Petrarca passava per Firenze alla volta di Roma. E in Firenze s'incontrava col Boccaccio, e ne era ospite. Ora, dopo la fiera moria del 1348, mentre Fra Iacopo Passavanti sollecitava Buonamico Guidalotti, *pro remedio animae*, a costruire il Capitolo del convento, detto poi degli Spagnuoli (²), e probabilmente Tommaso Strozzi a far decorare la sua

Dei pittori e artefici italiani menzionati nelle notizie avignonesi raccolte dal D'ESSLING e MÜNTZ, op. cit., nessuno è tale da giustificare quelle lodi. Se però ricordiamo le parole del VASARI nella *Vita dell'Orcagna* che attestano come Clemente VI ebbe delle pitture dall'Orcagna « che gli furono carissime », perchè non potremmo pensare allo stesso Orcagna ritraente il Petrarca in Avignone?

(¹) WOOD-BROWN, *The Dominican Church* ecc., p. 128 e segg.

(²) WOOD-BROWN, op. cit., p. 137 e segg.

cappella ai fratelli pittori, il Boccaccio poneva mano, in quelli stessi anni, al *Decamerone*, il cui prologo, com'è noto, apre la scena della festiva narrazione nella « venerabile chiesa di S. Maria Novella », e alla stessa chiesa accenna in altro racconto (*Decamerone*, VIII, 9). E in quello stesso torno appunto il Boccaccio andava raccogliendo in Ravenna le notizie di Dante; poichè se la prima visita di lui a Ravenna può credersi anteriore al 1346 ⁽¹⁾, la più nota e più certa è quella dell'anno 1350. È ben naturale quindi il credere che Nardo e l'Orcagna potessero avere dal Boccaccio, per l'opera loro in S. Maria Novella, qualche lume, pei ragguagli da lui raccolti sulla fisionomia del poeta, ad entrambi caro, in Ravenna, e per quelli che poteva avere dai fiorentini che serbavano ricordanza di Dante e, specialmente, giovarsi di quella singolare rassomiglianza fisica che col divino poeta aveva il nipote di lui Andrea Poggi fiorentino, come il Boccaccio stesso attesta ⁽²⁾. E chi sa che il Boccaccio medesimo non fosse ritratto in quella figura eretta che sta dinanzi a Dante e di fianco al Petrarca, come lo farebbe credere una certa affinità nel taglio della figura del Boccaccio dipinto da Andrea del Castagno; se forse, come io ho supposto dapprima, in quella figura non deve riconoscersi Cino da Pistoia. Nulla possiamo dire di certo, perchè i contorni in questa parte del dipinto sono sostanzialmente alterati o perduti per le malaugurate violazioni del restauratore.

Ma quello che importa notare è che la coincidenza dell'anno giubilare e di quest'opera della Cappella Strozzi non dovette essere senza qualche effetto su di essa. Che il Petrarca si trovasse in quell'anno in Firenze per recarsi al Giubileo, può bene spiegare la presenza d'una figura che ha tutti i caratteri di lui nel *Paradiso* di Nardo. Non molti anni dopo, un altro ritratto del Petrarca d'altronde appariva nella stessa chiesa per mano d'un seguace della sua scuola, su una delle pareti della Cappella capitolare: Andrea di Bonaiuto. Anche Fra Iacopo Passavanti, consigliere dell'Orcagna e di Nardo, si recava in quell'anno a Roma per la perdonanza del Giubileo, come egli stesso

⁽¹⁾ CORRADO RICCI, *L'ultimo rifugio di Dante*, Milano, 1891, p. 213 e seg.

⁽²⁾ *Commento alla « Divina Commedia »*, Firenze, 1844, II, p. 207: *Inferno*, 8, 1.

racconta ⁽¹⁾. Ma se osserviamo quel gruppo di personaggi « con vari abiti e acconciature di quei tempi » che sta nel *Paradiso*, nel centro di esso vedremo un uomo col saio bruno, il largo cappello e il bordone da pellegrino mal tramutato in pastorale dal restauratore; se ricordiamo inoltre che in un affresco congenere a S. Croce, l'Orcagna, secondo il Vasari, aveva « fra i buoni... col regno in capo ritratto di naturale Papa Clemente VI, che al tempo suo ridusse il Giubileo dai cento ai cinquant'anni, e fu amico de' Fiorentini, ed ebbe delle sue pitture che gli furono carissime », e ragguagliamo a questa notizia quella figura pontificale che in atto di benedire si trova riprodotta nello stesso gruppo, cioè in alto nella prima fila degli eletti, a sinistra di chi guarda, tanto nella storia del *Paradiso* come in quella del *Giudizio*; se, dico, terremo presenti tutti questi elementi, ci verrà naturalmente fatto di pensare che anche in S. Maria Novella Nardo e l'Orcagna avesser voluto indicare nel gruppo degli eletti un'allegoria del Giubileo del 1350, figuratamente nel Giubileo celestiale significando il Giubileo ecclesiastico. Ora se questo è vero, non è chi non veda quanto convenisse la presenza della figura di Dante, che nella *Commedia* fu in certo modo il celebratore e il poeta del Giubileo precedente, del 1300.

Ad ogni modo, che fosse usanza l'abbinare i due massimi poeti nei dipinti, s'arguisce anche dalla notizia dataci dal Vasari, che sulla fine di quel secolo Lorenzo Monaco aveva raffigurati insieme Dante e il Petrarca in un affresco, chechè ne abbia detto il Frey, ora perduto, nella Cappella degli Ardinghelli in S. Trinita. Ma quanto al *Paradiso* di S. Maria Novella, è difficile pensare che in una vasta composizione come questa, nella quale la mano dell'artista fu diretta evidentemente dalla mente di un chiarissimo uomo di lettere e di un teologo, e probabilmente dal priore Iacopo Passavanti — tanta è la sapiente distribuzione in cui son disposte le gerarchie celesti, e tanto evidente è la conoscenza della simbologia agiografica ⁽²⁾ — è difficile il pensare, dico, che la figura di Dante non dovesse apparire in quel

⁽¹⁾ *Specchio della vera Penitenza - Trattato dei sogni*, Firenze, 1847, p. 308: « Nè in pellegrinaggio andai mai se non a Roma per lo perdono ».

⁽²⁾ È notevole, ma naturale in una chiesa domenicana, come S. Francesco sia posto in assai più basso grado di S. Domenico, fra gli eletti a destra.

gruppo umano a cui era riserbato lo spazio centrale inferiore, cui fanno ala le due file delle sante e delle martiri. Dante era stato, com'egli stesso ci dice (*Conv.*, II, 13), alle « scuole dei religiosi ». Ed ora dagli studi recenti sembra provato ⁽¹⁾ che quelle erano appunto le scuole dei Predicatori di S. Maria Novella, dove erano accolti anche i secolari, e dove Dante potè apprendere le « sette arti liberali e la filosofia naturale e morale »; come risulta dal fatto che gli studi filosofici, dei quali appare qualche segno nella *Vita Nuova* ed i frutti nel *Convivio*, sono, di materia e di metodo, domenicani, e più ancora domenicana o tomistica la filosofia del *Paradiso*. Onde a ragione il Boccaccio diceva (*Commento*, I, 87), « aver Dante nella sua giovinezza udita in Firenze e meravigliosamente ben saputo » la filosofia morale. Naturale, dunque, il pensare che i Domenicani di S. Maria Novella volessero, più tardi, serbare un ricordo di un tanto loro allievo, tramandandone l'effigie. Ma per Fra Iacopo Passavanti che era stato allo studio di Parigi (come già vi era stato quel Fra Remigio Girolami che forse fu maestro di Dante in S. Maria Novella), e dove l'eco degli studi e delle disputazioni teologiche ivi forse sostenute pochi anni innanzi dal Poeta fiorentino doveva ancora essere vivissima, l'Alighieri doveva essere soprattutto il *Theologus Dantes*, come è designato nell'epitafio ravennate ⁽²⁾.

Al fervore di glorificazione del Poeta che si destò in Firenze e altrove dopo la morte di lui, bene egli dovè partecipare, come dovè parteciparvi il pittore studioso di Dante, e forse anch'egli poeta: poichè il Passavanti incorse, appunto in quegli anni ⁽³⁾, in uno di quei peccati che un frate dell'Ordine dei Predicatori, Guido Vernani, poco dopo la morte di Dante, gli addebitava chiamandolo perciò « vaso del

(1) SALVADORI, *Sulla vita giovanile di Dante*, Roma, 1901, p. 106-116.

(2) Questo è l'essenziale: che fra le figure del *Paradiso* della Cappella Strozzi, nella parte ove sono personaggi insigni dei tempi, si debba trovare Dante. Meno importa che sia proprio quella da me indicata, o altra; come, ad esempio, l'ultima della stessa fila, in lucco rosso, in atto di distaccarsi dal gruppo e di pregare, la quale ha una evidente rassomiglianza col Dante di Andrea del Castagno, e quindi con quello di Domenico di Michelino, disegnato dal Baldovinetti discepolo d'Andrea, che ne è una derivazione.

(3) Come è noto, lo *Specchio della vera Penitenza* fu composto nel 1354, come il Passavanti medesimo attesta nel Proemio.

diavolo », e cioè « d'avere adoperate le parole della filosofia che consola Boezio e d'introdurre Seneca in chiesa » ⁽¹⁾. Nessun altro, di fatti, fra gli autori classici viene allegato così di frequente come avviene di questi due nello *Specchio della vera Penitenza*. È ragionevole il credere quindi che i Domenicani di Firenze sentissero, trenta anni dopo, di Dante ben diversamente dal furioso frate ravennate.

E che l'ammirazione per Dante potesse giungere in quel tempo fino ad indurre un artefice a raffigurarlo in una rappresentazione così grandiosa del *Paradiso*, non farà specie a chi rifletta come fosse diffuso in quel tempo il sentimento che Dante fosse degno di essere nel luogo di beatitudine. Subito dopo la morte del poeta, un ammiratore di lui, in un sonetto male attribuito a Pietro de' Fantinelli, scriveva ⁽²⁾:

o spirito gentile, o vero Dante

 e verissimo in carne contemplante
 di quella gloria là, dove sortita
 è l'anima tua santa, oggi partita
 dalla miseria della turba errante;
 a te, il quale io credo fermamente,
 rispetto alla tua fede e gran virtute,
 essere a' piè del vero onnipotente
 mi raccomando, ecc.

Che se un contemporaneo dell'Orcagna, Antonio Pucci, nel capitolo del suo *Centiloquio* consacrato a Dante, suppone che il Poeta sia naturalmente nel Purgatorio, egli stesso poi, pregando Dio di trarlo fuori, lo dice degno del cielo. E lo stesso sentimento spira da altre testimonianze e documenti del tempo. Così un ignoto poeta che compendia la descrizione delle fattezze dantesche fatta dal Boccaccio terminava un suo sonetto:

. Ed ebbe virtù tante
 che il corpo a morte meritò corona
 poetica, e l'anima andò a vita bona.

⁽¹⁾ CARDUCCI, *Studi letterari*, pag. 279.

⁽²⁾ Cfr. O. ZENATTI, *Dante e Firenze*, p. 39.

E un altro dello stesso secolo XIV:

Poi, nel ventun, tornare,
dopo il mille trecento, e' volse al Regno.

Nè altrimenti il Boccaccio stesso chiudeva la sua *Prosopopea di Dante* col verso:

Ravenna ha il corpo, e l'alma il sommo padre;

e dallo stesso sentimento era mosso quando nell'*Amorosa visione* (c. V) descriveva l'apparizione di Dante

Dentro del coro delle donne adorno.

Non era, anzi, ancor divulgata la terza cantica che il veneziano Giovanni Quirini, in un suo sonetto diretto, come pare, a Can Grande della Scala, diceva con animo commosso che dai *be' fioretti* paradisiaci Dante nell'altra vita raccoglieva già il meritato frutto:

mostrar vi piazza i be' fioretti fore
che e' dan fructo degno al suo fattore (¹).

Questa fede gentile che il poeta morto sulle pagine appena compiute del suo *Paradiso*, avesse il degno premio nei cieli da lui descritti, quel premio che egli medesimo con la terza cantica aveva sperato di meritare, come era diffusa fra i memori amici ravennati di Dante, così presto dovè accender gli animi dei suoi ammiratori in Firenze, e fra gli altri di Nardo e dell'Orcagna: i quali nella massima Chiesa Domenicana di Firenze, adornando col loro pennello la cappella in gloria dell'Aquinate, e popolandone le pareti delle immagini di insigni uomini di chiesa e di spada, di cittadini, e forse di artefici e di donne elette, non potevan dimenticare di porre nella storia del *Paradiso* la figura di colui che le dottrine di quel santo aveva apprese nelle scuole di S. Maria Novella, e più tardi aveva vestite della forma immortale della poesia.

(¹) Pubblicato dal MORPURGO in *Bullettino della Società Dantesca*, I, p. 136 e seg.; cfr. le diritte osservazioni del D'OVIDIO, *Studi sulla « Divina Commedia »*, Milano-Palermo, 1901, p. 425 seg., e ZENATTI, op. cit., p. 166.

.4.

Rimane ora che io dica qualche parola intorno all'altra supposta immagine di Dante, che, in questa medesima cappella, prima del Mesnil ⁽¹⁾, del D. Ingo Kraus e del Levallois, aveva creduto additare, fino dal 1857, il Barlow, in un articolo sul quale meritamente ha richiamata l'attenzione il prof. Papa, e prima del Barlow medesimo, come pare, il Missirini ⁽²⁾. Ma è singolare che tanto il Barlow, quanto il Wolkmann e il Missirini, sembrano confondere questa parte della storia del *Giudizio* colla raffigurazione del *Paradiso*, la quale occupa una intera parete; giacchè anche il Barlow s'esprime malamente dicendo che l'altro ritratto di Dante, da lui scoperto in Firenze fino dal 1845, « è dipinto dall'Orcagna nel *Paradiso* della Cappella Strozzi, nella parte superiore del muro alla sinistra della finestra ». Per quanto nella parte degli eletti nella scena del *Giudizio* siano figurati personaggi insigni, come nota il Mesnil, Dante per Nardo di Cione doveva essere, oltrechè il poeta dell'*Inferno*, che egli seguiva nella figurazione di questo, anche il poeta del *Paradiso*. Il suo luogo naturale era, dunque, questo, non la Storia del *Giudizio*. E sarebbe assai poco verosimile che il pittore avesse posta la figura del cantore del *Paradiso* in questa Storia del *Giudizio*, anzichè nell'altra contigua che doveva rappresentare il soggetto di quella terza cantica, dalla quale Dante sperava, come è noto, non solo la corona di poeta, sì anche il merito dell'eterna beatitudine ⁽³⁾. La figura additata da Mesnil e dagli altri in quella Storia si trova posta tra un frate domenicano e un francescano che la riguardano e quasi l'accompagnano se non coll'atto di lor persona, collo sguardo almeno (il che non si vede come convenga a Dante); ed è poi in atto di così intensa ed ascetica adorazione che, se non forse ad uno dei committenti dell'opera, fa pensare ad uno degli artefici, e forse al maggiore di essi, Nardo, in quelli anni certamente già vecchio, e, come sappiamo, di

⁽¹⁾ *Zeitschrift für bild. Kunst*, N. F., XI, 1900.

⁽²⁾ Anche il Missirini, nel luogo citato dal prof. Papa, *Giornale Dantesco*, 1904, confonde il *Giudizio* col *Paradiso*. E vi trova Beatrice in una figura che troviamo riprodotta, con poche varianti, anche nel *Paradiso*.

⁽³⁾ Cfr. HAUVETTE nel *Bullettin* cit., 1903, e RAMBALDI nel *Bullettino della Società Dantesca*, N. S., X, 1903, p. 368.

salute cagionevole (*corpore languens* è chiamato in un documento fiorentino).

Checchè poi dica il signor Mesnil, quella figura è d'un uomo vecchio (*un uomo anziano*, aveva notato il Barlow medesimo) e più che settantenne. E lo dicono la forma assottigliata del mento; gli angoli della bocca cadenti come di chi sia sdentato, e certo più che non convenga ad una figura che soltanto guarda in alto; le linee che solcano verso l'angolo il sacco oculare, segno caratteristico della senilità. Ora, per quanto le vigilie e le sofferenze potessero aver fatto macro il poeta, questi che toccò solo il cinquantaseiesimo anno, non avrebbe mai potuto avere la fisionomia senile che qui si vede, e che non si ritrova in nessun altro ritratto dantesco, se non forse in qualcuno dei più recenti e di maniera, ma non mai negli antichi. Una certa tradizione che il Mesnil allega a favor suo è, poi, in parte, come ha mostrato il Papa, di origine assai recente, in parte per niente autorevole ⁽¹⁾.

Ma se pure si avesse a credere che questa figura orante del *Giudizio* raffiguri Dante, come è inclinato a credere anche il P. I. Taurisano ⁽²⁾, ciò non escluderebbe punto l'altra da me additata nella Storia del *Paradiso*. Nessuno, ch'io sappia, ha osservato che alcune delle figure che si veggono nella Storia del *Giudizio*, e propriamente nella parte ove son rappresentati gli eletti a sinistra di chi guarda in fondo della Cappella, son ripetute, con diverso colore nelle vesti e, in parte, con diversa espressione, nella Storia contigua del *Paradiso*. Si paragonino i due gruppi e si vedrà nel primo piano ripetuta la figura femminile di mezzo profilo avvolta in una veste oscura, in atto di parlare con una vecchia abbadessa. Voltante le spalle allo spettatore, diversa nel colore delle vesti, sta sul davanti delle due storie la stessa figura

⁽¹⁾ Il signor Mesnil si riferisce ad una certa tradizione dei ciceroni di S. Maria Novella. Ma essi sanno anche dire che dinanzi a Dante sta il conte Ugolino che volta le spalle all'arcivescovo Ruggeri (fra gli eletti!) e sotto la figura di Dante additano Virgilio in quella figura incoronata d'imperatore, evidentemente Costantino o Traiano, a cui nella parte dei dannati risponde l'altra figura cesarea, forse Nerone.

⁽²⁾ Nel Numero speciale cit., Firenze, 1916, p. 53. In tal caso, il domenicano che sembra proteggere Dante dovrebb'essere non il Passavanti nè Fra Piero Strozzi, ma piuttosto l'Aquinate medesimo, e il francescano Bonaventura di Bagnorea, i due dottori del dittico dantesco del *Paradiso*.

giovanile di donna dalla treccia bionda cadente lungo le spalle, che stende la mano in atto di danza. A sinistra di chi guarda è ripetuto sostanzialmente lo stesso gruppo di due donne: l'una di profilo, avvolta il capo e la persona in un lungo manto, l'altra che la guarda voltata di faccia, dalla testa giovanile e bionda, scoperto il collo e le spalle e colla mano posata sul petto. A destra invece, sebbene con diversa acconciatura, si leva orante la stessa figura di giovine donna, la quale nella Storia del *Giudizio* fu dal Barlow e già dal Missirini battezzata per Beatrice, come quella che volta in alto pare riguardi verso la supposta figura di Dante. E così non poche delle teste virili, al di sopra, si ritrovano riprodotte nelle due Storie.

Se, dunque, in alto a sinistra dell'una e dell'altra Storia si trova una figura dai tratti danteschi, ben può pensarsi che Nardo e Andrea Orcagna l'abbiano intenzionalmente ripetuta, ad indicare che nella gloria celeste abbia il suo luogo il divino poeta. La diversa espressione delle due figure allora si spiega assai naturalmente ed agevolmente. Nella Storia del *Giudizio*, dove dalle tombe al di sotto spalancate si levano i morti, Dante è risorto pur ora dal sepolcro col suo pallore di morte, e, consunto nell'aspetto, implora dal giudice divino che sta nell'alto dei cieli la salute e la grazia ⁽¹⁾. Nella Storia del *Paradiso*, invece, è Dante « rinnovellato di novella fronda », assorto nella visione beatifica, letificato ed illuminato dal sorriso della gloria celestiale; quasi l'artefice abbia inteso così di simboleggiare figurativamente la purificazione e l'ascensione di Dante, che darà materia al divino poema tricosmico.

POSCRITTA

Dopo che questo scritto fu pubblicato nella *Nuova Antologia* (16 aprile 1903) nessun fatto o considerazione nuova venne in luce, che infirmasse le precedenti osservazioni; onde io credo oggi di poter riconfermare la mia persuasione esser probabile che Nardo e l'Orcagna, dipingendo la figura da me aditata, avessero in animo (poichè di questo si tratta) d'indicare con essa Dante,

(¹) Si noti questa corrispondenza. Nella scena del *Giudizio* un angelo trae dalle tombe un uomo ed una donna dall'aspetto senile. Nella Storia del *Paradiso* un altro angelo adduce pure due figure l'una virile e l'altra femminile (forse le stesse persone trasfigurate dalla tomba alla luce celestiale) verso la gloria del *Paradiso* e la danza trionfale.

e nel modo con cui un pittore del secolo xiv poteva darci un ritratto. Soltanto mi preme notare qui come in un giornale fiorentino d'arte, *Arte e Storia* (giugno 1903), fu riferito essere stato da una Commissione tecnica elevato il dubbio che il gruppo di figure ove trovasi il supposto Dante fosse stato ridipinto su intonaco nuovo nel secolo xvi. Al che io risposi allora in una lettera nella *Nazione* di Firenze e nella *Natura ed Arte* (1^o ottobre 1903) che i ritocchi onde fu contaminato nella sua parte inferiore il grandioso fresco, furono veramente due: l'uno verso la fine del secolo xvi, forse per mano di quel Veracini che, in quello stesso torno di tempo, ricolorò molte figure nella Cappella degli Spagnuoli in S. Maria Novella; l'altro verso il cominciare del secolo xviii, come attesta l'iscrizione che leggesi nella parte destra della Cappella Strozzi. Dal secondo rifacimento rimase, senza dubbio, immune il gruppo delle figure ove trovasi l'immagine dantesca; ed io credo che intatta rimanesse questa figura e quella contigua, che tanto ricorda il Petrarca, anche dal primo restauro: poichè il modo di tratteggiare, nella testa dantesca, è precisamente lo stesso che nelle teste rimaste evidentemente incolumi. Ad ogni modo, anche quando codesto rifacimento fosse avvenuto, è certo che il restauratore cinquecentesco, come nella Cappella degli Spagnuoli così in quella degli Strozzi, pur rinnovando il colore delle figure, lasciò o riportò sul nuovo intonaco i loro originali lineamenti. Lo dice la forma degli occhi *a mandorla* che, certo, un pittore del Cinquecento non avrebbe mantenuto, se il ritocco si fosse esteso anche al disegno. Lo conferma anche il fatto che a queste figure è lasciato il costume del loro tempo, lucco, toga, bende, ecc., che un pittore di due secoli dopo difficilmente avrebbe rispettato nella forma primitiva. Lo rende, infine, verosimile la circostanza che queste figure della parte centrale del dipinto sono evidentemente tutte quante ritratti, che non solo il restauratore, ma i patroni stessi della Cappella e i monaci della Chiesa, non avrebbero mai consentito fossero alterati; tanto più quando si trattava di Dante il cui tipo era familiare nel Cinquecento e la cui presenza nella Storia del Paradiso era, anche pel Convento, documento e ricordanza di gloria propria, essendo stato il poeta, come dicemmo, istruito probabilmente nelle scuole fiorite in esso. Nel 1918 fu scoperto in S. Agostino di Rimini un ritratto di Dante che illustrò nel *Marzocco* il Malaguzzi-Valeri, riconoscendovi una notevole somiglianza con questo dell'Orcagna, da me indicato; altrettanto mi pare si possa dire di quello più recentemente (1920) trovato in un affresco di S. Francesco di Ravenna. Questo gruppo iconografico dantesco, a cui si potrebbe aggiungere quello del Gozzoli a Montefalco, non ci dà un Dante emaciato e consunto, dalla faccia di vecchia Sibilla, che Raffaello ha avuto il torto (il solo torto di lui, il santo della bellezza!) di perpetuare nei secoli fino a noi, e che è di per sè inverosimile anche soltanto perchè l'Alighieri, morto appena a 56 anni, non raggiunse la vecchiezza; bensì ci offre un Dante nella sua virilità, pieno d'ardore e di vita, dagli occhi grandi straordinariamente scrutatori e luminosi, quale a noi appare dovesse essere, e

il Boccaccio stesso indicò che realmente fosse. Codesta vivezza dello sguardo, così caratteristica di codesto gruppo, diciamo così, orcagnesco-romagnuolo, e bene assente dalla insignificante figura del così detto Dante giottesco nel Palazzo del Podestà, e da quella dell'altro preteso Dante nel *Giudizio* di S. Maria Novella, come dal busto napoletano e dalle così dette maschere dantesche, appare già in quella che, ad ogni modo, è per noi oggi la più antica figura sotto la quale sia scritto *Dantes Alegherii*, quella di Andrea del Castagno ora nel Museo di S. Apollonia a Firenze; opera dei primi decenni del Quattrocento, che avremmo voluto più ricordata nelle recenti onoranze dantesche, e a cui non so perchè G. L. Passerini (*Il ritratto di Dante*, Firenze, 1921, p. 20) nega ogni valore iconografico, mentre è ancora il più sicuro fra i ritratti danteschi. Il Dante di Andrea del Castagno può essere derivato da quello che Giotto aveva dipinto *sulla tavola dell'altare* nella Cappella del Podestà, e non sulla parete, o dall'altro di lui o di Taddeo Gaddi, ora perduto, in S. Croce: ma certo da esso derivò quello di Domenico di Michelino, disegnato dal Baldovinetti, discepolo di Andrea, in S. Maria del Fiore: e se più magro ed adusto di quelli del *Paradiso* di Nardo di Cione e dell'Orcagna in S. Maria Novella, di S. Francesco di Ravenna e di S. Agostino di Rimini che tanto si somigliano fra loro, ha però la stessa espressione di ardore e di vita che manca totalmente a tutte le altre icastiche figure pseudodantesche antiche e nuove.

VI.

UNA TAVOLETTA DOMENICANA DEL TRECENTO

(1906)

Nei grandi armadi della sacrestia di S. Maria Novella in Firenze stava fino al 1905 racchiusa ed ignorata l'antica tavola che abbiamo presentata agli studiosi dell'antica arte nostra ne *L'Arte*, I, 1906. Nessuno degli antichi e dei recenti illustratori della mirabile chiesa, dal Fineschi e dal Richa fino al Wood-Brown ⁽¹⁾, ne aveva mai fatta menzione, nè lo stesso P. Marchese, illustrando le glorie dell'arte domenicana, mostrò mai di conoscere questa opera d'arte, che era di per sè documento notevole della gloria del suo Ordine e dell'arte ad esso congiunta. Quando per una fortunata circostanza a me venne fatto di vedere codesta nascosta opera trecentesca, suggerii tosto a quei padri di trarla alla luce in modo che fosse visibile a tutti; il che con cortese sollecitudine fu fatto. Ed ora l'antica tavola sta appesa ad una delle pareti della sacrestia di fianco alla porta. Nè vi è bisogno di spendere molte parole a dimostrarne la singolare importanza sì per la storia dell'arte fiorentina del secolo XIV, e sì per quella dei rapporti che essa ebbe cogli ordini monastici più fiorenti in quella età ⁽²⁾.

La tavola cuspidata, a fondo d'oro, misura cm. 125 di altezza per 45 di larghezza. In alto stanno le due figure del Cristo e della Vergine, assise maestosamente sopra un alto trono dal fondo riccamente arabescato. Il Cristo recinto della corona di re dei cieli, ed avvolto in

⁽¹⁾ WOOD-BROWN, *The Dominican Church of S. Maria Novella at Florence*, Edimburgh, 1902.

⁽²⁾ Cfr. il mio libro: *Pagine d'antica Arte fiorentina*, Firenze, 1905, p. 67 seg. Suppongo che la tavoletta domenicana potesse essere prima nella stanza così detta dei Beati, attigua alla sacrestia; sulla quale v. RICHIA, *Chiese fiorentine*, III, 49; WOOD-BROWN, op. cit., p. 136.

un ampio paludamento vermiglio, mentre con la destra mano regge lo scettro regale, sostiene con la sinistra il globo terracqueo, figurato curiosamente da un disco la cui parte periferica è segnata da linee ondulate indicanti l'Oceano, e la centrale, comprendente la terra, è solcata da linee fluviali. Alla sinistra del Cristo, la Vergine reclina umilmente il capo redimito di corona, congiungendo le mani in atto di adorazione e volgendo gli occhi desiosi e riverenti verso il figlio divino. Pei lunghi gradini marmorei che sottostanno al trono, intarsiati a figure geometriche, discendono in duplice teoria i santi dell'Ordine domenicano, tre per ciascuno dei lati, e gli altri disposti in una triplice schiera che si allinea nei tre gradi inferiori: la prima di due santi, di cinque la mediana, di quattro la inferiore. La tavola è stata ritoccata, specie in alcune teste, e ricolorita in vari punti forse dalla stessa mano che ridipinse in parte i freschi di Nardo di Cione nella Cappella degli Strozzi: ma nell'insieme assai bene conserva le primitive fattezze.

Ho accennato alla Cappella degli Strozzi. L'impressione che spontaneamente dà questa tavola è difatti la somiglianza generale della composizione con quella della figurazione del *Paradiso* nella Cappella medesima. E poichè qui si tratta di una figurazione agiografica, lo studio di questa ci conduce alla stessa età a cui appartengono i freschi di quella Cappella, cioè la metà del secolo XIV. Ci porgono aiuto a ciò le parole iscritte nei nimbi che circondano il capo delle figure sante: alcune delle quali assai leggibili, altre leggibili solo imperfettamente e incertamente. Da altri nimbi sono dileguate affatto le lettere; ma i simboli delle figure ci soccorrono a riconoscerle.

Cominciando dalle due ali di santi che fiancheggiano il trono, si ha, a sinistra di chi guarda, la figura del fondatore dell'Ordine, San Domenico. Non ha dicitura, ma si riconosce dal luogo che occupa (la destra del trono di Cristo) e dalle stelle che ha in fronte

Di cherubica luce uno splendore.

Sotto ad esso sta San Pier Martire, riconoscibile al vessillo che ha in mano, simbolo di vittoria sui Patarini di Firenze, alla spada e alla palma, segni del suo martirio. Dall'altra banda in alto è San Tommaso. Non ha dicitura; ma si riconosce alla chiesa che sostiene con la

sinistra, e al libro nel quale si leggono le note parole, come nella tavola del Traini a Pisa, *veritatem meditabitur guttur meum, et labia mea detestabuntur impium*. Al di sotto in abito episcopale vedesi San Benedetto XI (Niccolò Boccasina † 1304).

Nella prima fila cominciando da sinistra, il Beato di Trani in Dalmazia, vescovo di Lucera († 1293); accanto, e sotto il trono, il Beato Giordano da Pisa, noto col nome di Giovanni da Rivalto, predicatore, col libro nella destra e in atto di predicare. Le parole nel nimbo sono poco leggibili. In alto sul suo capo apparisce una mano benedicente.

Con le mani giunte, circondata da una fiamma il cui significato non mi è stato possibile decifrare, è la figura del Beato Domenico di Aragona (forse uno dei compagni di San Domenico). La parola « Domenico » è facilmente leggibile; non così le altre. Ultimo nella stessa fila San Raimondo di Pegnafort, terzo generale dell'Ordine († 1275).

Nella fila di mezzo, sempre seguendo lo stesso ordine da sinistra a destra dello spettatore, il Beato Ambrogio Sansedoni di Siena († 1286) a cui una colomba dice nell'orecchio una parola ispiratrice. Indi il Beato Giovanni da Vicenza, notissimo nella storia del tempo, con una fiamma sul capo. Con un libro aperto nelle mani e solenne nell'atto sta al centro il Beato Maurizio d'Ungheria (1336); al cui fianco, volto verso destra, col libro in mano e una fiamma sul cuore, sta il Beato Ivo di Bretagna. Infine con le palme giunte il Beato Giordano di Sassonia, secondo generale dell'Ordine († 1237).

Nella fila inferiore a sinistra la Beata Margherita regina d'Ungheria († 1270), con una rama di gigli nella sinistra e in atto di sostenere la lunga veste con la destra. Porta sul capo la corona regale ed ha la sola dicitura: Beata Margherita. Con un bastone ed un libro nelle mani, e sulla sinistra parte del petto recante l'effigie d'un bambino avvolto nelle fasce, si volge verso di lei il Beato Iacopo da Forlì († 1314) che, sebbene veneziano d'origine, visse lungamente e morì a Forlì, più noto col nome di Beato Iacopo Salomonio da Forlì. Poi viene il Beato Giovanni Priore: la quale designazione fa supporre si tratti del Beato Giovanni da Salerno, fondatore e priore del convento di Santa Maria Novella († 1239). Ultima a destra, con una ricca croce astile, una santa domenicana, portante la dicitura « B. Giovanna »; forse la

Beata Giovanna da Orvieto († 1306), poichè non si può pensare alla Beata Giovanna di Portogallo morta nel 1490.

Come si vede, il Santo di data più recente tra i qui figurati ci porta all'anno 1336, che è il *terminus post quem* per la data dell'opera. E tenendo conto della debita distanza di tempo fra l'età del santo e quella dell'opera, noi ci avviciniamo alla metà del secolo, cioè agli anni in cui Nardo di Cione dipingeva la Cappella degli Strozzi, prima che ad Andrea suo fratello fosse commessa, nel 1354, la tavola dell'altare, compiuta poi nel 1357 ⁽¹⁾. Il Suida, difatti, ha testè ⁽²⁾ giustamente rivendicati, sulla testimonianza del Ghiberti, a Nardo di Cione i dipinti parietali della Cappella Strozzi; e ben delineati i caratteri distintivi dell'arte e dello stile dei due fratelli Nardo e Andrea di Cione. Ora, non solo la composizione generale di questa tavoletta ricorda quella del *Paradiso* nella Cappella Strozzi, bensì anche i criteri stilistici ci fanno pensare a Nardo o ad uno dei suoi aiuti. Mentre Andrea usa fare figure assai corte, dalla testa grossa, o rigide nella loro immobilità o animate da movimento violento, Nardo invece ama le figure oblunghe e sottili, dalla testa piccola, piegate in delicate movenze. Quest'ultime proporzioni e caratteri di stile hanno appunto le figure della nostra tavoletta, eleganti tutte e come bilanciate in un delicato e vario ondeggiamento, che pur nella uniformità dei colori monastici, dà all'insieme l'impressione d'una gradevole varietà. Chi paragoni poi la testa del Cristo Re dei Cieli in questa tavoletta con quella del Cristo nel bellissimo *Paradiso*, o' la figurina della Beata Giovanna nell'ultima linea con quella della donna in veste di monaca condotta dall'angelo in basso alla Storia del *Paradiso*, non tarderà a ravvisare l'affinità della mano. Le due opere appartengono al medesimo tempo e al medesimo ideale. Come la Cappella Strozzi, e come la Cappella degli Spagnoli, anche questa tavoletta è l'apoteosi dell'Ordine domenicano; ed è naturale che appartenga ad uno di quegli artefici, come Nardo e Andrea e i loro seguaci, di cui specialmente

(¹) Cfr. WOOD-BROWN, op. cit., p. 68, 134, e il mio libro: *Pagine di antica arte fiorentina*, Firenze, 1905, p. 86. V. MARLE, *Development ecc.* (1924), III, 459 s.

(²) WILHELM SUIDA, *Florentinische Maler um die mitte des XIV Jahrhundert*. Strassburg, 1905, v. p. 4-26.

si servivano i Domenicani ⁽¹⁾, e segnatamente Fra Iacopo Passavanti, alla cui ispirazione si deve gran parte dei dipinti che adornarono la chiesa intorno alla metà di quel secolo.

Ma ho detto affinità non identità di mano. Poichè, anche prescindendo dai ritocchi sofferti, la tavoletta preziosa rivela una mano ben più inesperta della magistrale mano di Nardo. Manca qui il potente rilievo, la energia e la varietà che presentano le figure della Cappella Strozzi. Le mani segnatamente sono qui disegnate con infantile meschinità. Onde non par dubbio che piuttosto che a Nardo debba pensarsi ad uno dei suoi aiuti. Ora il Suida ⁽²⁾ ha giustamente notato come le figure dei santi che sono nel pilastro dell'arco della Cappella Strozzi rivelano la mano inferiore d'un allievo. Questa stessa mano ha probabilmente dipinta la nostra tavoletta, come potrà persuadere il confronto di essa con una delle figure di santi domenicani, dipinta nel pilastro di destra all'entrare nella Cappella.

Così questa piccola composizione dalla secolare oscurità venuta ora per le mie cure, inopinatamente, alla luce, potrà essere argomento fecondo d'indagini e di confronti per gli studiosi della storia domenicana, e della pittura fiorentina nell'oscuro periodo che si estende da Giotto a Masaccio.

⁽¹⁾ V. il mio libro cit., p. 70, 86 e seg.

⁽²⁾ SUIDA, *Florentinische Maler*, p. 20.

VII.

NOTE SUI DIPINTI DELLE CHIESE FIORENTINE

(1909)

Alla egregia Guida per le pinacoteche fiorentine degli Uffizi e dei Pitti che la Signora Maud Cruttwell, ben nota pei suoi pregiati lavori sui Della Robbia e su Antonio Pollaiuolo, dette in luce or fa qualche anno, fa assai degno seguito l'altra di lei per le pitture delle chiese e delle minori collezioni fiorentine, provveduta di un catalogo critico e di riferimenti dei luoghi relativi del Vasari⁽¹⁾. Sarebbe stato talora desiderabile che avessero, nel breve commento critico, più frequente luogo le notizie che si posson trarre dal Ghiberti, dall'Albertini e da altri più antichi cronisti fiorentini, da cui il Vasari derivò in parte le sue notizie: come sarebbe desiderabile — ciò che da gran tempo è nell'animo mio — che altri adunasse in un volume tutte queste che posson dirsi le fonti scritte, dirette e indirette, del biografo aretino, sparsamente pubblicate; come, oltre le due citate, il *Libro d'Antonio Billi* coi suoi derivati, e il Codice Magliabechiano (edito dal von Fabriczy e dal Frey), l'anonimo autore della *Vita del Brunelleschi* colle giunte del codice pistoiese che altra volta io pubblicai⁽²⁾, i *Ricordi* di Neri di Bicci e quelli del Baldovinetti, editi dall'Horne e dal Londi, e più integralmente dal Poggi, le notizie tratte dal Landino, da Filippo Villani, dagli antichi commentatori di Dante, a cui si potrebbero aggiungere le venti vite di artefici fiorentini del Gelli, editate dal Mancini;

(1) MAUD CRUTTWELL, *A Guide to the Paintings in the Churches and Minor Museums of Florence*. London, New-York, 1908.

(2) *Archivio storico italiano*, a. 1896, e poi nelle mie *Pagine d'antica Arte fiorentina*, Firenze, 1905.

così da comporre un volume utilissimo agli studiosi, e quasi proemiale alle *Vite* del Vasari, che, giova sperare, si ripubblicheranno in nuova edizione critica ed illustrata, non bastando più quella del Milanese nè altra.

Ed anche altre due note d'indole generale ci par lecito far precedere a quelle speciali che siamo venuti facendo nel percorrere questo utile manuale. L'una è che non sempre sembra lecito, come fa l'A., escludere che qualche reliquia di antichi dipinti murali non sia possibile tuttora recuperare nelle pareti di alcune chiese, come in S. Croce, S. Maria Novella, in Badia, nel Carmine, forse in S. Egidio e altrove; sol che veramente si voglia tentare con accurate e perseveranti ricerche nelle parti delle antiche pareti che avanzano tra i rifacimenti moderni, e più anche nelle volte delle Cappelle, generalmente rimaste più incolumi. L'altra osservazione si riferisce ai dipinti del Cinque e Seicento nelle Chiese, che l'A. troppo dimentica, e che pure meritano una buona volta d'esser richiamate nel debito onore. Non sappiamo, ad esempio, per qual ragione si passi sotto silenzio la chiesa detta dei Pretoni in via S. Gallo, ove gli affreschi parietali del Balducci meritavano pure di essere additati al visitatore. E trattandosi di collezioni private, oltre la pinacoteca Corsini, conveniva accennare ai dipinti di Filippo Lippi, del Gozzoli, del Botticelli, di Lippo fiorentino in casa Alessandri, ed ai dipinti che si conservano nei palazzi Martelli, Pandolfini, Bardi, ed altri dei più ragguardevoli, come anche nel Conservatorio della Quietè. Di altre notevoli omissioni diremo in ultimo. Ma non facciamo carico all'A. di aver taciuto dei dipinti racchiusi negli antichi tabernacoli fiorentini, che rimangono ancora in gran parte impenetrabili ed inesplorati e racchiudono dei veri tesori d'arte. Se altri, giovandosi delle notizie raccolte dal compianto Gerspach e dell'elenco dei tabernacoli cittadini che per conto dell'Ufficio Regionale d'Arte ha potuto compilare Guido Carocci nell'*Arte e Storia*, darà opera ad una illustrazione critica — ora che di queste edicole artistiche s'annunzia il restauro ⁽¹⁾ — farà cosa proficua agli studiosi di Firenze e dell'arte.

(1) Cfr. il mio articolo in *Giornale d'Italia*, 9 dicembre 1908.

Dopo queste avvertenze preliminari, passiamo senz'altro alle note marginali che ci è occorso di fare all'utile manuale della benemerita scrittrice inglese.

S. AMBROGIO.

Circa la tavola del Baldovinetti e del Graffione scoperta già dall'Horne nei magazzini della chiesa ed ora in restauro, conveniva non dimenticare il bel disegno a brace a tergo della tavola raffigurante una antica gentildonna fiorentina, dovuto probabilmente al Graffione, che dipinse l'esagono incastrato nella tavola del Baldovinetti, quando da questa fu removed il tabernacolo del Sacramento cui faceva da cornice, per far luogo al ciborio scolpito da Mino. Forse è quella stessa indicata erroneamente come *Natività della Vergine* nel Vasari, II, 999, n. 2 (ed. Sansoni).

SS. ANNUNZIATA.

Giustamente l'A. si rammarica che il fresco del Castagno all'altare di S. Girolamo, dopo esser tornato per qualche tempo alla luce, sia stato poi ricoperto da un insignificante dipinto dell'Allori. Ma lo stesso lamento era da ripetere per le *Storie di S. Giuliano* del medesimo Castagno che ancora si trovano dietro ad una tela di altare nella stessa chiesa e che il Poggi pubblicò già nella *Rivista d'Arte* (1906). Sembra che l'A. ignori questo secondo deplorabile fatto.

Così ignora probabilmente, come quasi tutti ignorano, l'esistenza di un altro pregevole fresco del primo Quattrocento fiorentino, nascosto in un pilastro avanzato dell'antica chiesa, che trovasi nella scaletta conducente all'organo, nella nave sinistra. È una figura di Santo, dalle proporzioni grandiose, che per l'oscurità del luogo mal si può vedere. Ebbi occasione di indicarlo a Corrado Ricci, che opinò trattarsi di un dipinto di Zanobi Strozzi, sebbene a me sembri di una mano superiore di un più forte maestro. È indicato appena dal Tonini (nella Guida della Chiesa); ma è pittura notevolissima, e degna d'esser messa, in qualche modo, alla luce.

S. APOLLONIA.

L'A. nota che il solo refettorio è accessibile, e più veramente soltanto una terza parte di esso; ma se l'A. non si fosse limitata a ciò che è aperto al pubblico, ed avesse visitato l'intero convento, avrebbe avuto da notare ben altre cose. Su molti archetti delle porte del convento rimangono figure di Santi del sec. XIV, di ottima mano; e più altri dipinti o avanzi è a credere si troverebbero se si facessero accurate ricerche, specie nel bellissimo refettorio, che in ogni modo si dovrebbe riaprire ⁽¹⁾ per avere, se non altro, la giusta veduta del *Cenacolo* del Castagno, di cui è forse, sebbene restaurata, una mezza figura di Cristo con Angeli sopra una porta del Chiostro inferiore (Cavalcaselle, *Storia*, ed. ital., V, p. 112, 1892). Nel loggiato superiore è un fresco di Paolo di Stefano (a. 1440), rappresentante il *Crocifisso con Angeli e Santi*, descritto anche dal Cavalcaselle (*Storia*, II, 266, 1897).

In altre parti del monastero sono dipinti del Poccetti, ed una copia antica del *Giudizio* dipinto da Fra Bartolomeo per l'Ospedale di S. Maria Nuova, ora nella Galleria degli Uffizi.

La *Natività* di Neri di Bicci nel vestibolo della sala ove è il *Cenacolo* di Andrea del Castagno non è copia di quella di Fra Filippo all'Accademia, come dice l'A., bensì di quella di lui per la Cappella del Palazzo Riccardi, ed ora a Berlino. È da augurare che almeno questa antica copia sia collocata sull'altare della Cappella Medicea, ove gli angeli adoranti del Gozzoli aspettano il loro re. Da aggiungere poi è qui che uno dei putti bellissimi che formavano il fregio della sala dipinta dal Castagno nella villa di Legnaia è stato recuperato, e posto nella sala del *Cenacolo* del Castagno (v. Carocci, *Bullettino d'Arte*, 1908).

BADIA.

Gli affreschi dei seguaci di Giotto nell'antica chiesa non sono, come crede l'A., interamente distrutti; e sarebbe di grande vantaggio per gli

(1) Questo è stato fatto dopo che scrissi queste Note, riunendo tutte le cose del Castagno esistenti in Firenze, salvo, naturalmente, il fresco nel cortile dell'antica Chiesa degli Angeli, che è parte ora dell'Ospedale di S. Maria della Nuova in Via degli Alfani.

studiosi dell'arte, come altrove ho detto, che si ponesse mano a recuperare quello che di essi ancora avanza e quello che può avanzare. Così potremmo ritrovare frammenti dei dipinti che gli antichi attribuivano a Buffalmacco e a Puccio Capanna, i quali sono per noi due incognite.

Anche se non rimanesse alcun avanzo degli affreschi di Giotto nell'antica cappella grande al di sopra del sepolcro del conte Ugo (e gioverebbe tentare), sappiamo da sicura testimonianza che esistono ancora sotto il bianco sopra la porta laterale della Chiesa le « tre mezze figure » che anche a tempo del Vasari eran coperte di bianco (I, 339, ed. Milanese). Apparvero in certi restauri fatti recentemente, se la memoria non m'inganna, nel 1897; ma furon subito ricoperte per non avere imbarazzi.

Anche dei freschi che il Vasari attribuisce a Puccio Capanna (I, 403) fatti nella Cappella Covoni vicino alla sacrestia, rimane quasi intera la volta e parte dei sottarchi, al di sopra della volta a botte della cappella rimodernata nel restauro. Atterrata che fosse questa volta, si riavrebbe alla vista l'antica volta ogivale frescata. Rappresentano quei freschi *Storie di S. Bartolomeo*. Osvald Sirèn, che testè ne ha pubblicati i frammenti ⁽¹⁾, li attribuisce a Giotto. Pure, converrebbe tener conto della notizia vasariana.

Così pure qualche residuo della Cappella dei Giuochi e Bastari, che il Vasari (I, 506) ascrive a Buffalmacco e che gli annotatori dicono « andate a male », può vedersi nel vano fra il muro antico e la nuova parete della cappella ove era la tavola di Filippino Lippi. Forse altro rimane più in alto: ma non ci è stato possibile il verificare ⁽²⁾.

BARGELLO.

A p. 43, dove si parla dell'affresco che secondo il Vasari Giotto aveva dipinto nella torre coll'allegoria della *Cacciata del Duca d'Atene*,

⁽¹⁾ In *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, herausg. von BIRERMAN, dezember 1908, pp. 1118 segg.

⁽²⁾ I frammenti dell'antica cappella dei Giuochi e Bastari, che il Buffalmacco aveva, secondo il Vasari, dipinta, furono illustrati e pubblicati da P. BACCI, nel *Bullettino, d'Arte* del Ministero. La loro attribuzione a Buffalmacco ha tuttavia incontrato assai dubbi, anche all'Estero.

sarebbe stato opportuno far menzione del frammento di affresco del sec. XIV, rappresentante lo stesso soggetto, che vedesi in un armadio sulle scale dell'edificio della Società Filarmonica, nella via Ghibellina (le antiche Stinche), che deve aver qualche relazione colla figurazione descritta dal Vasari. Lo descrisse anche il Cavalcaselle ⁽¹⁾.

CASA BUONARROTI.

È dubbio se le storie della *Vita di S. Niccolò* possano attribuirsi al Pesellino. Le differenze stilistiche fra queste e la predella dell'Accademia sono, difatti, manifeste. Altri ha notate delle somiglianze con Piero della Francesca. Il Toesca più recentemente ha mostrato esser probabile opera di un maestro finora ignoto ed autore anche del tritico Carrand al Bargello.

CARMINE.

La storia della *Resurrezione di Petronilla* (o Drusiana) nella Cappella Brancacci non è, come dice l'A., « manifestamente » opera di Masaccio. Il gruppo delle figure accolte sotto il portico a destra intorno alla figura della risorta, ha tutti i caratteri di Masolino; mentre il rimanente della storia ha la larghezza e la forza di Masaccio (v. Toesca, *Masolino*, 1908, il quale invece attribuisce tutta la storia a Masolino). È poi probabile che non solo per la intera storia della *Resurrezione* del giovine, terminata da Filippino, il disegno e la composizione, come l'A. avverte, sieno stati già preparati da Masaccio, ma anche per alcune altre storie che si credono generalmente tutta opera di Filippino, come il *Martirio di S. Pietro*. Ce ne fa fede il paragone colla medesima storia nella predella di Masaccio ora a Berlino. Per la distinzione dell'opera di Masolino da quella di Masaccio conveniva tener presenti le osservazioni del dott. Marrai sulla diversa forma dei nimbi; e per la distinzione dell'opera di Masaccio da quella di Filippino, si poteva forse tener conto della osservazione da me fatta (*Pagine d'antica Arte fiorentina*, 1905) sull'uso, conservato da Masaccio, di segnare i contorni

⁽¹⁾ *History of Painting* (2^a ed. inglese), edited by LANGTON DOUGLAS, 2, 194, London, 1903.

delle figure colla punta di ferro, abbandonato generalmente all'età di Filippino. È sperabile poi che si tenti di recuperare qualche avanzo dei freschi di Masolino nei sottarchi, ricoperti da sgraziate decorazioni posteriori. Nulla è invece da sperare per la volta che ruinò nel noto incendio del 1771.

Assai dubbio che il frammento di affresco nel chiostro, forse di Masaccio, possa identificarsi colla *Sagra* ivi dipinta da Masaccio, sia per l'angustia dello spazio ove si trova, sia per le indicazioni del Vasari e del Baldinucci che sembrano riferirsi ad altra parte del chiostro.

SANTA GROCE.

Il polittico sull'altare nella Cappella Rinuccini della sacrestia che l'A. attribuisce alla scuola di Taddeo Gaddi, oggi sappiamo a chi appartiene. Il Suida (*Florentinische Mäler des XV Jahrhunderts*, Strassburg, 1905) confrontò questo con altri dipinti che attribuì tutti al «maestro della tavola Rinuccini». Il Gamba poi ha dimostrato che questo maestro è Giovanni del Biondo, ed ha riconosciuta la sua mano in molte altre tavole e dipinti in Firenze e fuori.

Non alla scuola di Giotto, bensì ad un suo predecessore, forse anche a Cimabue, a cui l'attribuisce il Venturi, deve assegnarsi il fresco del *Combattimento di S. Michele col drago* nella Cappella dei Velluti; nè si può escludere che qualche avanzo degli antichi dipinti che il Vasari attribuisce a Taddeo Gaddi nella seguente Cappella già dei Bellacci non possa ancora rimanere sotto lo scialbo recente.

Dei dipinti di Giotto nella Cappella dei Bardi non pare esatto il dire che sieno «probabilmentes tati dipinti dopo il 1310». Furono anzi certamente dipinti dopo il 1317, cioè dopo la canonizzazione di Lodovico di Francia, quivi rappresentato come Santo.

Di un allievo di Giotto è il *S. Francesco nel sasso della Verna* scoperto al di sopra della Cappella Spinelli, che da Giotto era stata dipinta, e malamente fu ridipinta in tempi recenti. Il polittico sull'altare grande è composto di parti diverse e derivanti da diversi artefici. I quattro Padri della Chiesa sono attribuiti dal Sirèn a Iacopo di Cione.

Notiamo poi per le altre due cappelle nello stesso braccio del transetto: I frammenti dei dipinti di Bernardo Daddi nella Cappella dei

Pulci e Berardi possono essere stati « interamente ridipinti »; ma non si che i contorni delle figure non rivelino gli stessi caratteri stilistici delle altre opere certe di Bernardo (v. i lavori del Witztum, del Supino e del Venturi). È invece assai dubbio che la figura di Andrea dei Bardi nella Cappella dipinta da Maso di Banco (il Giotto del Vasari) sia della stessa mano delle storie murali: ma è certo che alla stessa mano non appartiene, checchè ne dica l'A., la *Deposizione* che vedesi in un arco della stessa Cappella, e piuttosto deriva dalla scuola di Taddeo Gaddi.

Desiderabile è che si ricerchi se qualche cosa avanza degli affreschi dell'altra Cappella Bardi, dove, secondo il Vasari, avrebbe dipinto Angelo Gaddi. E forse anche qualche avanzo degli antichi freschi dell'Orcagna, menzionati dal Ghiberti e dal Vasari, si potrà recuperare dietro gli altari e fra le tombe illustri della nave destra: se non sono stati « totalmente distrutti », come osserva l'A. Giova, in ogni modo, tentare prima di abbandonare ogni speranza. Qualche frammento della *Disputa nel Tempio*, che, secondo il Vasari, aveva dipinto sulla porta della sacrestia Taddeo Gaddi, è stato rintracciato recentemente, nonostante che gli annotatori del Vasari avessero asserito: « rovinata del tutto » (I, 573).

Per la serie di dipinti ordinata nel Refettorio giova notare non esser sicura l'attribuzione ad Andrea del Castagno del fresco già nella chiesa di S. Maria Sopramano, rappresentante S. Eustachio. Altri ha pensato a Pietro Pollaiuolo, e mi pare con maggior fondamento. La tavola nella parete sinistra (*Madonna e Santi*), che l'A. dice della scuola di Duccio, pare possa attribuirsi veramente ad Ugolino da Siena, per la evidente rassomiglianza stilistica coi frammenti della tavola da lui, secondo il Vasari, dipinta per l'altare grande di S. Croce, che ora si conservano a Berlino.

DUOMO.

La tavola rappresentante S. Zanobi, appoggiata al primo pilastro della nave sinistra, fu attribuita all'Orcagna, ma oggi sembra possa annoverarsi fra i dipinti di Giovanni del Biondo ⁽¹⁾.

(1) Difatti una figura, molto caratteristica, dei dipinti orcagneschi fu ritrovata rimunendo una tavola dell'altare. Ne dette notizia il *Marzocco*.

SANTA FELICITA.

È da augurare che la predella della bella santa di Neri di Bicci oggi nella Sacrestia, che si conserva sull'altare del Capitolo di questa chiesa, sia riunita alla tavola cui appartiene.

Nella sacrestia medesima, vero santuario dell'arte quattrocentesca, la *Pietà* segnata dell'a. 1470 sembra possa attribuirsi a Jacopo del Sellaio.

CENACOLO DI FOLIGNO.

Dopo che Nerino Ferri pubblicò (nella *Rivista d'Arte*) un disegno del Perugino per una delle figure degli Apostoli non pare possa più dubitarsi che il fresco sia di sua mano, come d'altronde molti hanno supposto. Soltanto non credo esclusa la mano di Raffaello nelle tre ultime figure di destra, che hanno una vita ignota al Perugino.

S. GIOVANNI DEI CAVALIERI.

La bella tavola della *Natività* che era a capo della nave di sinistra, sull'altare, colla fine predella, ha tutti i caratteri dell'arte di Bicci di Lorenzo.

S. LUCIA DEI MAGNOLI.

Quantunque gli editori del Vasari, forse con troppa asseveranza, dicano perite le pitture che, secondo il Vasari, Lorenzo di Bicci aveva fatte per Niccolò da Uzzano nella Cappella grande, è sperabile che accurate ricerche ce ne restituiscano almeno qualche frammento, specie nella volta che di solito s'imbiancava soltanto nei lavori di restauro.

Strano è che l'A. abbia taciuto un'opera di sommo pregio esistente in questa chiesa: la bella tavola colla figura di S. Lucia che il Mason Perkins ha dimostrato essere di Pietro Lorenzetti, e il contorno degli angeli dipinti, secondo le ricerche del Giglioli, da Jacopo del Sellaio.

Nella Sacrestia è una tavola con *Madonna e Santi*, che pare della scuola di Niccolò Soggi: debole cosa, ad ogni modo.

S. MARCO.

Ancora l'A. tiene per opera del Cavallini l'*Annunziata* che è nella Chiesa. Ma gli studi recenti su questo grande artefice romano dell'Hermanin, del Venturi e di altri sembrano oramai escluderla dal novero dell'opere sue.

Il *Crocifisso con ai piedi S. Antonino*, già nella Cappella dell'antico cimiterio, fatto conoscere dal Giglioli, è probabilmente da tenersi per opera del Baldovinetti, sebbene non mentovata nè dai *Ricordi* di lui nè da alcuno degli antichi biografi. Convien ricordare ad ogni modo che l'Albertini la diceva opera di Piero Pollaiuolo.

S. MARIA MAGGIORE.

Il Vasari, come è noto, ricorda varie opere d'un Lippo fiorentino eseguite in questa Chiesa. Forse potrebb'essere di sua mano la *Madonna*, molto ridipinta, nell'altare di fondo a sinistra, che l'A. omette.

S. MARIA NOVELLA.

L'A. dà risolutamente a Duccio la *Madonna* Rucellai, il che è disputabile. I raffronti che sono stati fatti, ed altri che si potrebbero fare, colla *Madonna* di Cimabue al Louvre, confermerebbero la tradizionale attribuzione a Cimabue, che risale ad un commentatore di Dante del sec. xiv. La commissione data a Duccio di una tavola per questa chiesa nel 1285 non sappiamo se poi fosse eseguita. E se anche le affinità stilistiche colle cose di Duccio sono innegabili, *adhuc sub iudice lis est*.

Il trittico sull'altare della stessa cappella ricorda bensì l'arte senese del sec. xv, ma presenta qualche rassomiglianza colla maniera di Domenico Veneziano.

Per gli affreschi da poco scoperti nella vicina Cappella del Sacramento, che l'A. indica come della scuola di Giotto, piuttosto converrebbe pensare alla mano di Spinello Aretino. Al di sotto appariscono dipinti più antichi.

Nella Cappella Strozzi gli affreschi non furono, come l'A. dice, terminati nel 1357. La tavola sull'altare, opera dell'Orcagna, fu bensì terminata in quell'anno, ma è presumibile che i dipinti murali fossero già

terminati innanzi. Secondo il Ghiberti si dovrebbero dire di Nardo di Cione, come ha ben rilevato il Suida (*Florentinische Maler des XIV Jahr.*, 1905). Stilisticamente, difatti, specialmente il *Paradiso*, dove anche l'A. riconosce un ritratto di Dante (e non nella Storia del *Giudizio* come il Mesnil), presenta differenze manifeste dalla tavola. Notiamo anche che non è esatto il dire « Andrea e Leonardo Orcagna ». Questo era il soprannome personale soltanto di Andrea, che come Nardo era figlio di Cione.

Inesatto altresì chiamare Maestro Stefano, che aveva dipinta la Cappella di S. Lorenzo dei Gaddi, « Stefano del Ponte ». Forse l'A. l'ha confuso con Giovanni del Ponte. Così la tavoletta, già nella sacrestia, ora trasferita nella Cappella Rucellai, raffigurante la *Coronazione coi frati Domenicani intorno*, non si può dire del sec. xv, bensì della seconda metà del xiv, e forse di un discepolo di Nardo (v. il mio scritto ne *L'Arte*, 1º gennaio 1907). E a un discepolo di Nardo, se non a Nardo medesimo a cui li ascrive il Suida, appartengono gli affreschi, tanto ammirati dal Ruskin, nel piccolo chiostro del cimiterio.

L'A. poi trova che i dipinti della attigua Cappelletta degli Strozzi sono dello stesso pittore della Cappella degli Spagnuoli, che ora sappiamo essere Andrea Bonaiuti. Il che par difficile il consentire: sebbene non sieno nemmeno di Maso o di Giotto di maestro Stefano, a cui altri li attribuiscono, come ha mostrato il Venturi (1).

Il polittico del sec. xiv nel chiostro verde era già sull'altare della Cappella degli Spagnuoli, dove andrebbe ricollocato (Wood-Brown, *The Dominican Church of S. Maria Novella*, Edimburgh, 1902, e il mio scritto sull'*Arte domenicana del Trecento* nella *Nuova Antologia*, 1º settembre 1907; v. p. 245 di questo volume).

Era opportuno anche notare che a Maestro Stefano si è attribuito da molti forse erroneamente, sulla testimonianza non bene interpretata del Ghiberti, la mezza figura di S. Tommaso che è sulla porta della cappella a lui dedicata nel piccolo chiostro dell'antico cimiterio dei frati. E fra gli antichi dipinti della chiesa che il Vasari enumera, a quelli notati dall'A., sono da aggiungere le storie dipinte da Bruno e Buona-

(1) Anche il SIREN (*Giottino*, in *Kunstwissenschaftliche Studien*, I, Leipzig, 1908) continua ad attribuirli a Giottino.

mico nella parete della seconda campata della nave sinistra, quelle molte che, secondo il Ghiberti, l'Orcagna aveva condotte in diverse parti della chiesa, e i dipinti degli antichi maestri greci nella Cappella Gondi, dove, specie nella volta, appaiono, che ne dica Carlo Frey, traccie di antiche pitture che converrebbe rimettere in luce. In tutta la chiesa converrebbe poi fare dei tentativi per recuperare residui di antichi dipinti.

S. MINIATO AL MONTE.

Nel lato destro del Presbiterio appaiono dei resti di affreschi con figure di Santi che, per quanto si può giudicarne ora, ricordano i dipinti della Cappella Strozzi in S. Maria Novella. Che l'Orcagna avesse lavorato, difatti, in questa chiesa si può desumere dalla Novella 136 di Franco Sacchetti.

S. NICCOLÒ.

L'affresco della Sacrestia che l'A. dice di Antonio Pollaiuolo, da altri (come dal Londi) è attribuito al Baldovinetti.

OGNISSANTI.

« Nessuna traccia », dice l'A., rimane dei dipinti che Giotto aveva fatti per questa chiesa. E pur troppo è vero; perchè la tavola della *Morte della Vergine* del Museo del Chantilly non pare possa identificarsi, come altri suppose, con quella tanto lodata da Michelangelo che vedevasi nel tramezzo di Ognissanti.

OR SAN MICHELE.

Gli affreschi delle volte e dei pilastri, quantunque assai danneggiati, appaiono di diverse mani, sebbene il Vasari li attribuisca a Jacopo del Casentino. Di lui potrebbero essere quelli sulle volte dei due altari, perchè presentano qualche rassomiglianza colla tavola, molto ridipinta d'altronde, del tabernacolo della Tromba ricostruito sul canto del Pa-

lagio dell'Arte della Lana e coi pochi avanzi che restano di quello di S. Noferi in via dei Malcontenti, a lui pure assegnato dal Vasari. Manca ancora uno studio critico su questo pittore. E il punto di partenza si potrebbe cercare nella tavola ora a Milano, proprietà Cagnola, segnata col nome di Jacopo da Partovecchio; se pure la segnatura è originale ⁽¹⁾.

S. SPIRITO.

Nei frammenti di un polittico del sec. XIV che stanno sull'altare della Cappella Mancini altri ha notata qualche affinità stilistica coi dipinti di Maso di Banco (così detto Giotto).

Cappella Minucci: la bella tavola colla *Trinità* e due Sante genuflesse, attribuita già a Cosimo Rosselli e dall'A. a Raffaellino del Garbo, sembra potere attribuirsi al Graffione dopo le osservazioni fatte dall'Horne (*Burlington Magazine*, 1905).

Cappella settima: la *Madonna e Santi*, datata del 1508, non pare possa attribuirsi ad un solo autore, sia esso Raffaello Carli, come l'A. ritiene, o altri; e più probabile è che sia di diverse mani.

S. TRINITA.

Nella Cappella a sinistra la *Comunione di S. Maria Egiziaca*, si trova ripetuta colle stesse forme o stile come nel Coro di S. Francesco di Pistoia, secondo il Vasari dipinto da Puccio Capanna. E pure secondo il Vasari era frescata da Puccio la cappella prima a sinistra, ora Strozzi. Di queste pitture non è esatto il dire coll'A: « Nessun frammento rimane ». Difatti dietro una tela rimane, visibile a richiesta, ma ignota anche al Venturi ed a molti, una storia bellissima, il *Noli me tangere*, che ha una evidente somiglianza con quelle di Giotto nell'Arena di Padova. Se pensiamo che Puccio ripeteva (come ha fatto anche a Pistoia) i motivi e le composizioni di Giotto, sarà naturale il credere che il Vasari abbia avuto buon fondamento di attribuire questi dipinti a Puccio, solenne maestro, su cui manca ancora un severo studio critico.

(¹) Più recentemente notevoli studi critici su questo pittore sono stati fatti dall'Horne, dal Goretti e dal Sirén.

Delle pitture del Baldovinetti nel coro, per la massima parte sventuratamente perdute, non sono state recuperate soltanto le figure della volta e pochi frammenti nei sottarchi, come l'A. osserva, ma anche il bellissimo fregio di teste di serafini nello sgancio dell'arco grande.

Terminiamo questo già troppo lungo elenco col notare alcune omissioni in questo manuale, a cui provvederà una seconda edizione facilmente prevedibile e meritata.

Nella chiesa di S. Stefano a Ponte Vecchio meritava d'essere ricordata la tavola del S. *Pietro*, che il Sirèn attribuisce all'Orcagna, e l'altra più antica del S. *Domenico* nella sacrestia; in SS. Apostoli la tavola della *Madonna* che il Sirèn attribuisce pure al medesimo pittore. Nella chiesa di S. Giuseppe in via dei Malcontenti, oltre il bel dipinto della *Natività* di Santi di Tito, e due crocifissi dipinti sul legno nel sec. xiv che pendono dalle pareti del coro, è singolarmente notevole quanto ignorata la tavola sull'altare della seconda cappella a sinistra. Il dipinto sembra bensì una copia d'un notevole originale, come pare, di Rodolfo Ghirlandaio (altri crede dell'Albertinelli). Ma rimane la predella piena di figure piccole e mal visibile per la oscurità del luogo che ricorda il Granacci. Rimane la magnifica cornice ad intaglio e doratura che poggia sopra un superbo gradino intagliato con fine eleganza. È uno dei più belli esemplari d'arte decorativa del primo Cinquecento, ed è, per quanto io sappia, ancora inedito ⁽¹⁾.

Non conveniva poi omettere, fra le chiese fiorentine: S. Lucia sul Prato, ove è notevole il fresco dell'*Annunziata* male attribuito al Cavallini, e simile assai a quello che è in S. Marco; S. Martino dei Buonuomini, col ciclo di freschi male attribuiti a Filippino Lippi; il convento della Calza, colla bella *Cena* del Franciabigio; S. Michele Visdomini, colla fine *Natività* del Pontormo.

Meritavano, infine, una menzione le tavole del sec. xiv e xv conservate nel convento di S. Francesco (o S. Salvatore) al Monte, che vorremmo meglio custodite dal Comune di Firenze cui appartengono.

(1) Vedila riprodotta nella *Rivista Fiorentina*, 1908.

VIII.

PER LA RICERCA DI UN DIPINTO DI MASACCIO

(1918)

Da molto tempo aveva fermata la mia attenzione un luogo del vecchio e pur sempre utile libro del Cinelli, che nelle sue giunte alle *Bellezze di Firenze* scritte da Francesco Bocchi (la prima edizione è del 1677; la terza, di cui mi valgo, è dell'86), incidentalmente e parlando di tutt'altra cosa, ci dà una curiosa notizia sulle sorti del famoso fresco della *Sagra del Carmine* dipinto da Masaccio nel primo chiostro di quella chiesa. Così si esprime il Cinelli (p. 336): « È poi stato scortesemente imbiancato (il ritratto di Dante dipinto da Giotto in S. Croce), come fu fatto nel Carmine ai ritratti del Brunellesco, di Donatello, e d'altri uomini insigni di quei tempi, ai quali però è stata fatta minor scortesia poichè per riquadrare il primo chiostro gli è stata alzata davanti una parete senza guastarli ».

Da queste parole par lecito arguire che il famoso dipinto, così celebrato da tutti coloro che lo videro, esista, almeno in parte, tuttora; e può sorgere la meravigliosa speranza di recuperare un'opera insigne per la sapiente degradazione prospettica dei piani e delle figure e più ancora per la vivezza onde eran ritratti al naturale cittadini illustri del tempo (Filippo di Ser Brunellesco in zoccoli, Donatello, Masolino da Panicale, Niccolò da Uzano, Antonio Brancacci, Giovanni di Bicci de' Medici, Bartolomeo Valori, Lorenzo Ridolfi ed altri); il che parve a tutti una meraviglia. Non occorre spender molte parole per far sentire quanto questa speranza debba commuovere oggi gli artisti, gli storici e quanti sono cui stanno a cuore le glorie della storia nostra e dell'arte grande. Tanto più inattesa questa speranza, dacchè, dopo il Baldinucci che lamentò (in epoca di poco posteriore al Cinelli) disfatti e gettati a

terra quei dipinti, il Richa e tutti gli altri illustratori di Firenze, e tutti poi gli storici dell'arte, la tennero oramai perduta per sempre.

Vero è che questa medesima osservazione sul passo dell'antico illustratore, il Cinelli, era occorso di fare, nel 1859, anche al Seymour Kirkup, il ben noto erudito inglese e ricercatore delle antiche cose nostre, a cui si deve in parte il ritrovamento del ritratto giottesco di Dante nella Cappella del Palazzo del Podestà. Se non che, come ci racconta il P. Mattei nella sua monografia sul Carmine (Firenze, 1869, p. 99 segg.), le ricerche furon fatte allora sulla parete del chiostro lungo la chiesa, dove, atterrato il muro sovrapposto al sodo dell'antica parete, fu ritrovato il noto frammento dapprima creduto parte della storia della *Sagra* di Masaccio (che era invece dipinta, come tutti i testimoni oculari attestano, sopra, non di fianco ad una porta, e in chiaroscuro di verde terra) ⁽¹⁾. Nonostante che il Cavalcaselle (II, 313) e la Cruttwell (*The Florentine Churches*, p. 74, London, 1908) inclinino a credere che quel frammento appartenga a quella celebrata pittura, in generale oggi dai critici è, pel soggetto, tenuto tutt'altra cosa, e per lo stile, di mano forse di Fra Filippo che nello stesso chiostro aveva dipinto, seguendo lo stile di Masaccio, la conferma della Regola Carmelitana (Vasari, IV, p. 116). La ricerca fu erroneamente condotta su quella parete, probabilmente seguendo l'errata indicazione del Richa (*Chiese di Firenze*, X, p. 19) che scrive: « Questa sacra cerimonia vedevasi colorita a fresco nella facciata del chiostro, che è lungo la chiesa, da Masaccio »; indicazione non solo esclusa da tutte le testimonianze più antiche e più sicure, come vedremo, ma contraddetta dallo stesso Richa, il quale poche pagine dopo (p. 88) soggiunge: « e ritornando al chiostro, dico che questo fu poi finito da parte di tramontana (la parete della chiesa è invece dal lato di levante) ...nel 1612; nella quale occasione fu mandata a terra la celebre pittura soprallodata del Masaccio ».

(1) Che fosse dipinta in verde terra, come non è punto il frammento venuto in luce nel 1859, vario e caldo, anzi, di colori, risulta anche dalla notizia che una delle fonti dell'Anonimo Gaddiano l'aveva attribuita a Paolo Uccello, il quale soleva, come è noto, dipingere a quel modo (cfr. FABRICZY nell'*Archivio Stor. Ital.*, 1893, p. 86, 106, 119 dell'estr.).

Il dubbio che la *Sagra* di Masaccio non fosse effettivamente distrutta, traspare d'altronde anche da un'altra testimonianza dello stesso sec. XVII. Il citato P. Mattei (p. 5 n.) afferma (e lo conferma anche il Cavalcaselle, II, 315) che nel 1868 gli fu mostrato un tocco in penna d'Annibale Mancini con noticella del sec. XVII che attestava come il gruppo di tre figure ivi riprodotte era tolto dalla *Sagra* di Masaccio « hoggidi gettata a terra o *coperta dall'intonaco* — come v'è scritto » ⁽¹⁾.

Ora qual fondamento può avere la preziosa notizia del Cinelli? Senza dubbio essa può parer contraddetta dal Baldinucci, suo quasi contemporaneo, il quale insiste nel dire « affatto perita » l'opera di Masaccio in questione (*Notizie*, I, 478 s. Firenze, 1845). Se non che egli non solo è di qualche anno posteriore al Cinelli, ma non adduce del suo asserto alcun argomento di fatto, come fa, per esempio, a proposito della distrutta storia della *Flagellazione* dipinta da Andrea del Castagno nel convento di S. Croce, del cui abbattimento ci dice perfino l'anno, il 1693. Invece il Cinelli, come si vede, usa espressioni così precise da esser per noi cagione a bene sperare. Di un cinquantennio soltanto posteriore al rifacimento del chiostro del Carmine, avvenuto nel 1612, egli può bene aver raccolta la notizia da qualche testimone oculare.

Ma dove propriamente è da cercare, se vi è ancora almeno in parte, il prezioso dipinto? Interroghiamo le testimonianze, e ragguagliandole fra loro potrà venirne qualche luce che ci potrà guidare nelle ricerche. Uno dei più antichi testimoni, l'Albertini (1510), dice: « *nel primo clauastro sopra la porta* ». E sebbene il così detto Anonimo Magliabechiano aggiunga (ed. Frey, p. 81): « Nel chiostro di detta chiesa dalla porta che è donde si viene in chiesa, dipinse una processione », a cominciare dal Vasari tutti ci attestano che il dipinto era di verde terra, e sopra una porta. « *Sopra la porta che va in convento dentro nel chiostro* », dice il Vasari, seguito alla lettera dal Borghini (*Riposo*). « Nel primo chiostro dipinse di verde terra », nota sempli-

⁽¹⁾ Forse questo disegno è quello che vide il Lanzi, il quale (*Stor. Pitt.*, I, § 2) attesta « della *Sagra* della chiesa del Carmine, vidi un disegno in Pavia presso il dotto P. Lettor Fontana barnabita »?

cemente il Bocchi (*Bellezze di Firenze*, 1591, p. 81): e con leggera inversione del testo vasariano, il Baldinucci nota: « sopra la porta di dentro il chiostro che va in convento ».

Le ricerche del Kirkup furono, dunque, certamente mal dirette: perchè non accanto ad una porta, che è, per giunta, di apertura recente, ma sopra una porta, conveniva cercare. Sembra pertanto che gli storici posteriori all'Albertini indichino una porta che dal primo chiostro menava nel convento; cioè nella parete che volta a tramontana sta dalla parte di mezzogiorno dove il convento è posto. Considerando poi l'espressione dell'Albertini, e tenendo conto del fatto che per due porte si passa dalla piazza in quel primo chiostro, parrebbe anche lecito credere che dal Vasari in poi, gli storici, per distinguere la porta di piazza da quella che dopo un lungo andito si apre nel primo chiostro il quale è già parte del convento, abbiano usata la locuzione, alquanto equivoca e inesatta: « Sulla porta che mena in convento di dentro nel chiostro ».

Se non che, dicendo il Vasari che il dipinto di Fra Filippo era *vicino* alla *Sagra* di Masaccio, gioverà volgere le ricerche, che si vogliono diligenti e pazienti, nella parte contigua al frammento, in alto sopra l'antica porta, ancora visibile ed ora richiusa da un infelice monumento moderno, che dalla chiesa metteva nel chiostro ed attigua al convento. La più antica testimonianza a noi nota, lo scritto quattrocentesco *Uomini singolari di Firenze*, dal Milanese attribuito al Manetti (*Opere istoriche di A. M.*, Firenze, 1887, p. 165), dice: « dipinse (Masaccio) in detta chiesa nel chiostro sopra la porta donde si va in chiesa, in detto chiostro, di verde terra, una storia meravigliosa d'artificio ». E poichè la parte superiore della parete fu chiusa, nel 1612, dal loggiato superiore, converrà anche in esso fare i debiti saggi.

Comunque sia, le ricerche si faranno largamente, e già sono iniziate per la solerzia del cav. Lensi dell'Ufficio Municipale d'Arte, a cui comunicai la mia speranza e le ragioni che le danno fondamento. Auguriamoci che la *Sagra* di Masaccio torni alla luce, mentre la *Sagra* dell'Italia nuova è già incominciata, e presto si compirà ⁽¹⁾.

(¹) Qualche ricerca fu fatta dopo che questo articolo apparve nel *Marzocco* (11 agosto 1918), ma nè diligente nè perseverante.

IX.

ANCONETTA INEDITA DI DOMENICO VENEZIANO

(1924)

Di Domenico Veneziano — il maestro *forte e gentile*, che inanella, dopo il Fabrianese, la pittura umbra alla toscana, e mentre educa forse il Bonfigli, e certo il grande Piero della Francesca, suo aiuto a Loreto e in Firenze, contende in questa sua nuova patria, col Castagno, con Fra Filippo e col Pesellino — non si hanno oggi per sicure, come è noto, se non due opere fiorentine: la tavola per S. Lucia dei Magnoli, ora agli Uffizi, coi frammenti della sua predella, e il tabernacolo dei Carnesecchi, oggi conservato nella National Gallery di Londra ⁽¹⁾. Il tentativo recente dello Schmarsow ⁽²⁾, di attribuirgli la parte superiore della controversa Cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato, non ha convinto la critica: e tanto meno pare accettabile l'ipotesi del critico tedesco ⁽³⁾ sull'appartenenza a Domenico della *Madonna col Bambino* al Louvre, la quale ricorda piuttosto quella di Fra Filippo ora nel Palazzo Mediceo-Riccardiano a Firenze, e l'altra scoperta a Corneto Tarquinia dal Toesca. Dei due ritratti, pei quali si è fatto, come dicono, il nome di Domenico, quello al Pitti è ora ascritto ad altro pittore, e la mezza figura di gentil-

⁽¹⁾ CAVALCASELLE, *Stor. della Pitt. in Italia*, V, Firenze, 1892, p. 118-134; W. BODE, nel *Jahrbuch d. Koenigl. preuss. Kunstsammlung.*, XVIII, 1897; A. VENTURI, *Storia dell'Arte in Italia*, VII, 1, Milano, 1911, p. 354-365; id., *Piero della Francesca*, Firenze, Alinari, 1922, p. 6 segg.; BERENSON, *The Flor. Painters of the Renaissance*, 2^a ed., New York, 1903, p. 41 ss.; cfr. anche J. CARTWRIGHT, *The Painters of Florence*, 2^a ed., Londra, 1910, p. 130-136.

⁽²⁾ Dapprima nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XVI, p. 159; e più distesamente nei due articoli: *Domenico Veneziano*, ne *L'Arte* del Venturi (1912), anno XV, fasc. I-II, e specialmente nel secondo (p. 2 segg. dell'estratto).

⁽³⁾ SCHMARSOW, *ibid.*, articolo primo, p. 8 segg.

donna del Museo di Berlino, a lui assegnata e molto ammirata dai visitatori ⁽¹⁾, potrebb'essere cosa di Pier della Francesca, se non anche del Baldovinetti, le cui relazioni artistiche con Domenico sono state troppo poco osservate. Quanto, infine, alle due figure di S. Giovanni e di S. Francesco in Santa Croce che, dopo il Morelli e il Cavalcaselle ⁽²⁾, generalmente la critica considera opera del Veneziano, io inclino a ritornare alla tradizione vasariana che ne fa autore Andrea del Castagno, il quale altre cose aveva pur dipinte per quella chiesa. Perchè, se alcuni caratteri stilistici (come l'affusolamento delle dita ossute) posson far pensare a Domenico, la tragica fierezza e la ricercata anatomia del Battista ricordano molto più il S. *Girolamo* del fresco ai Servi, che non il S. *Giovanni* della tavola agli Uffizi; e la stessa ossuta figura del S. *Francesco* è ben lontana dal mistico languore di quello che è nella tavola di Domenico agli Uffizi.

Comunque sia, non più di due o tre si posson annoverare oggi opere certe del Veneziano ⁽³⁾. Tanto più preziosa è questa anconetta inedita, che ho avuto l'onore di presentare agli studiosi della nostra arte, per graziosa concessione del mio amico prof. Attilio Formilli in Firenze, esperto conoscitore e diligente restitutore di pitture antiche, attuale custode di questo dipinto prezioso (v. *Arte*, 1924). L'anconetta misura per larghezza cent. 23,06, per altezza cent. 40,05. I lati sono di cent. 34,07; e di cent. 8 il listello di legno sul quale posava la cornicetta, manifestamente ridotto quando questa fu sovrapposta. La tavoletta proviene dalla Casa dei Conti Boutourlin, e da una ricca collezione di opere d'arte ora dispersa. Fu tolta dalla sua cornice originale, come si può congetturare, circa un mezzo secolo fa, per esser collocata in un tabernacolo moderno più

⁽¹⁾ Cfr. SCHUBRING, *Das Kaiser Friedrich Museum*, Stuttgart, 1906, p. 59.

⁽²⁾ MORELLI, *Die Werke ital. Meister*, 1886, p. 239, I; CAVALCASELLE, op. cit., V, 124, 127, il quale però si esprime dubitativamente. Il VENTURI (op. cit., VII, 1, 359) riconosce che Domenico, in quelle due figure, « s'approssima ad Andrea del Castagno ». Non ne dubita, invece, lo Schmarsow: il quale non ha tenuto presente che quello scorcio prospettico in cui appariscono quivi le figure, è caratteristico di Andrea non di Domenico, suo competitore, collaboratore ed amico.

⁽³⁾ Comprendo fra queste i due frammenti della predella della tavola ora agli Uffizi (della quale predella parlano il Lanzi, e già il Richa), uno dei quali è il ben noto della Pinacoteca di Berlino, col *Martirio di S. Lucia*; dell'altro, acquistato per conto d'altrui dal Longhi in Germania, non si ha oggi precisa notizia.

ricco e sfarzoso. Fu allora probabilmente che vennero scritte, a tergo della tavola, le parole « di Domenico Veneziano », come ora si vedono, insieme al timbro con lo stemma della casata. Ora questa circostanza è di singolare rilievo. Il nome di Domenico Veneziano, specialmente un mezzo secolo fa, non aveva un tal grido che l'attribuirlo o il darlo per opera di quel maestro, potesse crescere valore ad un dipinto, come se, invece, si fosse scritto a mano « del Botticelli », o « di Fra Filippo », o « del Ghirlandaio ». Se, dunque, fu segnato proprio quel nome, generalmente, e specie a quel tempo, mal noto, è a credere che con quell'atto si volesse fermare un ricordo della sicura paternità e provenienza dell'opera; sia che nella vecchia cornice dell'anconetta fosse già segnato quel nome, sia che questa tavoletta facesse parte, come ora diremo, di una più vasta opera con quel nome segnata. Notevole singolarità è questa: che Domenico è, fra i nostri pittori del primo Quattrocento, il solo (forse con Paolo Uccello), che usasse apporre il suo nome ai propri lavori. Dei due soli dipinti che di lui ci son rimasti, la tavola degli Uffizi, sul gradino ove posa la Vergine madre, reca la dicitura: *Opus. Dominici. de Venetiis*; nell'altro, il tabernacolo ora a Londra, si legge pure nel gradino: *Dominicus de. Veneciis. F.*

Con questo importante dato esterno s'accordano poi assai chiaramente i caratteri stilistici sì del disegno e sì del colorito. In nessun altro pittore del Quattrocento fiorentino si ritrova quel colore tenero, luminoso, trasparente, che questa piccola ancona ha in comune con le due note opere maggiori e con la predella di Berlino; carattere che la critica giustamente ha detto derivare in Domenico Veneziano dall'esempio di Masolino e di Fra Angelico, e fors'anche delle prime cose di Fra Filippo, le quali da Masolino ritraggono più che da Masaccio. Vero è che il Rumhor ⁽¹⁾ e il Cavalcaselle più tardi ⁽²⁾, i quali, come anche il Milanese, videro la tavola degli Uffizi ancora al suo posto prima che da uno degli altari di S. Lucia dei Magnoli fosse trasferita, come avvenne nel 1862, alla Galleria fiorentina, non dovettero provare quella impressione che oggi a prima vista ella fa, di opera alquanto pallida e scolorita, per effetto di una ripulitura troppo energica che ha diminuito la forza delle ombre,

(1) RUMHOR, *Italienische Forschungen*, 1821, II, 262.

(2) CAVALCASELLE, *Storia*, V, 127 s.

i toni generali e la proporzione dei colori, forse più vigorosi e sugosi un tempo che oggi non appaiano ⁽¹⁾. Ma anche così com'è oggi, l'occhio esperto vi scorge bene, come dice lo Schmarsow, l'effetto coloristico e luminoso che annunzia nel maestro veneziano (forse tale più per la provenienza paterna che pei natali) il maestro di Piero dal Borgo San Sepolcro. Or bene, questo carattere diafano e lucente del colorito ritroviamo anche più visibile in questa piccola *Crocifissione*, nella quale il santo di destra (San Benedetto) è vestito di una tunica bianca, e quello a sinistra, più giovane, di grigio chiaro e quasi cilestrino (forse S. Lodovico di Tolosa, il francescano fatto vescovo). Questa singolare intonazione o gamma generale di colore non si trova in altro pittore del Quattrocento fiorentino. Ma vi hanno altresì alcune particolarità che paiono quasi la sigla del nostro artefice. Come nella tavola degli Uffizi, il rosso onde è foderato il libro di S. Francesco, e nel tabernacolo di Londra quello che sta leggendo il vecchio monaco (forse S. Antonio abate), mettono nella delicatezza generale dei toni una delle note squillanti di colore, come dice il Venturi; così pure in questa anconetta il grigiore generale, a cui conferiscono e l'esangue corpo del Crocefisso e le tuniche dei due monaci, è rotto appunto dai due libri, l'uno foderato di rosso, l'altro di azzurro (oggi divenuto assai cupo di tono), che quei monaci recano in mano. Inoltre, se ben si osserva, nella tavola degli Uffizi così la croce del Battista come il pastorale di S. Nicolò vescovo, appoggiati alla spalla, sono portati innanzi, descrivendo una sentita linea diagonale. Lo stesso particolare si ritrova nell'anconetta: dove il giovane frate di sinistra (S. Lodovico di Tolosa?) spinge avanti a sè il pastorale fino ai piedi della croce.

Quanto alla forma in generale, giova osservare che il Crocefisso, mentre si avvicina a quelli di Andrea del Castagno (nei tre affreschi fiorentini, e in quello della tavola di Londra), e singolarmente a quello del Pesellino ora alla Galleria a Londra, derivanti tutti, più o meno, da Masaccio e da Donatello, ricorda altresì non poco il Crocefisso che Fra Angelico inalbera nella grande composizione del Capitolo, e nel

⁽¹⁾ Questo può spiegare l'equivoco in cui incorse il Baldinucci, il quale (*Notizie* ecc., I, 500, ed. fior. del 1845), nonostante l'indicazione del Vasari (IV, 147, Le Monnier), attribuisce ad Andrea del Castagno la tavola di S. Lucia dei Magnoli: cfr. il RICHA, *Chiese Fiorentine*, X, 294 e seg., che segue l'erronea attribuzione del Baldinucci senza ricordare il Vasari.

primo chiostro di S. Marco. Dei due monaci, il giovine a sinistra ci ricorda la grazia di Masolino, mentre il vecchio di destra, col largo taglio della bocca e con la barba accuratamente sfilata e circonfluente, simile alla mezza figura del S. Antonio del tabernacolo di Londra, ci fa spontaneamente ricorrere alla mente le figure senili di Fra Filippo. Ma più che tutto questo, ci parlano di Domenico Veneziano le corte proporzioni delle figure, qui anche più visibilmente brevi che nella tavola degli Uffizi, i piedi lunghi, e sproporzionati all'altezza delle figure, lo stesso modo di piantarli, e quasi le stesse movenze. Una grande rassomiglianza è pure nel modo di muovere i panneggiamenti e le pieghe: come è facile vedere se si paragoni la Santa Lucia della tavola agli Uffizi col vecchio monaco di destra di questa anconetta. Si noti altresì come le mani del monaco giovine che sostengono il libro, con le dita affusolate, e quasi adunche, sono dell'identica fattura di quelle del S. Francesco della tavola degli Uffizi e dell'affresco di S. Croce; il quale, se anche è opera del Castagno, risente, ad ogni modo, la maniera del suo compagno d'arte.

Questa anconetta a fondo d'oro era ella fatta per la cella di qualche monaco, o faceva parte di qualche più ampia figurazione? Io propendo a credere che si abbia qui il frammento centrale della predella della tavola di S. Lucia dei Magnoli che il Baldinucci, il Richa e il Lanzi e forse anche il Rumhor e gli Editori del Vasari del Le Monnier videro intera al suo posto, ma di cui il Cavalcaselle⁽¹⁾, prima già del 1862, non riesci ad aver notizia. Lo dicono già le qualità generali: colore, dolcezza di fisionomie, sproporzione delle figure, e certa somiglianza nei volti, come fra il S. Giovanni della tavola e il Cristo di questa anconetta, fra la S. Lucia di quella e il monaco giovine di questa⁽²⁾. Le storiette di quella predella, come attesta già il Baldinucci, e come era costume di quei tempi, rappresentavano alcuni fatti dei santi che stavano nel dipinto superiore. Il frammento del *Martirio di S. Lucia* a Berlino ne è aperta e sicura conferma. Codeste storiette dovevano esser, dunque, quattro, quanti erano i santi nella tavola grande. Se non che gli antichi maestri

⁽¹⁾ CAVALCASELLE, op. cit., p. 123, n. 2.

⁽²⁾ Aggiungo qui, a conferma, che i segni della troppo energica ripulitura, e qua e là della ripresa del colore, che si scorgono nella tavola degli Uffizi, riappaiono anche qui: per esempio, nella tonaca del monaco a destra, dove codesti ritocchi di colore sono assai visibili.

usavano porre, nella parte centrale e sotto la figura della Vergine e del fanciullo, una rappresentazione relativa al Cristo, o la *Pietà* (come nella predella del Gozzoli agli Uffizi, per citare un esempio), cioè una mezza figura del Salvatore fra due angeli o santi, o il Crocifisso fra due santi, come è in questa anconetta ⁽¹⁾. E poichè sappiamo, dai documenti antichi pubblicati dal Richa, che la chiesa di S. Lucia dei Magnoli fu sempre sotto il patronato dell'Abbate e dei monaci di S. Miniato al Monte che avevano giurisdizione su di essa (vallombrosani, olivetani, francescani e già prima monaci cluniacensi), nulla di più naturale che il trovar qui ai piedi del Crocifisso due figure di monaci santi, sieno essi rispettivamente S. Benedetto, il patriarca del monacato occidentale, e S. Lodovico di Tolosa vescovo o S. Pietro da Morrone. E così, col frammento di Berlino, con quello portato dal Longhi di Germania, avremmo recuperato tre delle cinque storie che costituivano la predella dispersa della tavola passata alla Galleria fiorentina.

Ad ogni modo, al breve elenco delle sue opere certe, siamo lieti che oggi si possa così aggiungerne una che crediamo non dubitabile di questo maestro, il quale, in un momento di legittimo orgoglio, scriveva nel 1438, da Perugia, a Piero di Cosimo dei Medici (il Gottoso) supplicando di essere adoprato in Firenze per un'opera grande, e promettendo di « far vedere di sè cose meravigliose ». E se di lui ci fossero pervenute opere maggiori, come i freschi di S. Egidio, tanto lodati dagli antichi, il suo nome suonerebbe ben più alto che oggi non faccia, e si potrebbe ripetere per lui quello che l'antico Ennio volle scritto sul proprio sepolcro: *volito vivus per ora virum*.

(1) Nè può far difficoltà la forma cuspidata di questa piccola tavola, mentre il frammento di Berlino è rettangolare. La parte centrale, col crocifisso, per la stessa dignità del soggetto e per la forma verticale della croce, poteva ben consentire questa preminenza sulle altre, pur dentro la misura uniforme della predella o gradino. Degno di nota, sebbene neanche lo Schmarsow nella sua monografia, dove raccoglie tutte le notizie di Domenico, lo ricordi, è che, al tempo del Richa, e propriamente nel 1759, un'altra tavola di Domenico si trovava già divisa in varie parti; ad una delle quali potrebbe anche appartenere questo frammento. Scrive infatti il RICHIA (*Chiese fior.*, VIII, p. 202): « Eranvi in questa chiesa (S. Maria Nuova) i dodici apostoli di Dello, e altre tavole lodatissime di Alessio Baldovinetti, di Andrea del Castagno, e di Domenico da Venezia: ma in oggi la sola di Domenico, divisa in tre quadri, pende dal Coro che è sopra la porta ».

X.

FILIPPO BRUNELLESCHI SCULTORE

(1898-1904)

I.

Che la storia non sia sempre un giusto giudice del mondo, secondo la sentenza d'un filosofo tedesco, è cosa nella quale agevolmente converranno tutti coloro che guardino non tanto alla storia delle nazioni e dei popoli, nella quale la bilancia della giustizia dà più giusta misura, quanto a quella degli individui. Per essi e per l'opera loro, non si può dire col l'antico Pindaro che i posterì siano sempre « sapientissimi testimoni ». Quante figure del passato meritano di essere rivendicate dalla ingiusta fama che le circondava, quante altre dovettero o debbono ancora esser tratte dall'oblio! Vi ha, nelle epoche primitive della civiltà e dei popoli, tutta una produzione anonima e impersonale di letteratura e di arte, nella quale l'opera dell'individuo dilegua nella comune idea ispiratrice. Anche senza risalire alle grandi epopee primitive venute su dal fondo dell'anima popolare, ed espresse nella parola dei cantori succedentisi di generazione in generazione, a quante domande non può dar sicura risposta la storia! Chi mai, di grazia, ideò o costruì la cattedrale di Colonia? quali o quanti furono gli autori della *Imitazione di Cristo*? qual parte ebbero i diversi artefici nella fabbrica di Santa Maria del Fiore? a chi sicuramente si deve il palazzo dei Dogi a Venezia, o la cattedrale d'Orvieto?

Se non che vi hanno anche figure, alle quali non è stato reso adeguato tributo d'onore, mentre altre paiono privilegiate dinanzi alla storia. Anche in un'epoca come la nostra, ove la critica storica è più sicura dispensatrice e ministra di onore per le grandi figure del passato, non si può dire che a ciascuno sempre sia dato secondo il merito suo.

Una di queste grandi figure, che i contemporanei circondarono di unanime reverenza, che la stessa invidiosa malevolenza dei pochi av-

versari valse ad ingrandire, ma di cui l'età nostra non pare essersi mostrata memore, quanto almeno è stata rispetto ad altre pur grandi del tempo suo, a me pare essere questa di Filippo Brunelleschi. Firenze che celebrò, in breve giro di anni, con solenni onoranze, due amici di lui, Paolo Toscanelli e Donatello, parve quasi dimentica di questo suo grande figlio, che è come il centro e l'anima della vita intellettuale fiorentina, nella prima metà del Quattrocento ⁽¹⁾. Onde a me, che anche altrove richiamai l'attenzione della critica su questo debito nostro verso un tal genio sovrano, piace trattenermi qui più a lungo sopra un aspetto men conosciuto dell'opera di lui.

Ora il Brunellesco fu veramente uno di quelli spiriti geniali e innovatori che irradiano intorno a sè luce viva di pensiero e d'arte; un astro nella cui orbita si aggiravano, più o meno vicini, gli artefici del tempo suo, Masaccio e Paolo Uccello, il Ghiberti e Donatello, Luca della Robbia e il Michelozzo; ma intorno al quale si raccoglievano altresì pieni di riverente ammirazione dei grandi matematici e uomini di scienza del suo tempo come Paolo dal Pozzo, che gli fu costante e fedele amico per quarant'anni ⁽²⁾, e quell'Antonio Manetti matematico illustre che se non fu biografo del Brunelleschi, come il Milanese suppose ⁽³⁾, fu certo a lui legato di viva amicizia e consorte nel comune amore di Dante, di cui quegli fu commentatore sapiente, questi sempre cultore studiosissimo ⁽⁴⁾. E la sua amicizia coltivarono e pregiarono Cosimo de' Medici, L. B. Alberti, Ambrogio Traversari, Niccolò Niccoli; tutti, insomma, i

⁽¹⁾ La stessa casa del Brunelleschi in via degli Agli andò distrutta, senza che alcuno protestasse, nei più recenti disfacimenti del centro di Firenze. Vedine la riproduzione presso LEADER SCOTT, *Filippo di Ser Brunellesco*, London, 1901, p. 4.

⁽²⁾ Su queste relazioni fra il Toscanelli e il Brunelleschi, si veda l'UZIELLI, *Paolo Dal Pozzo Toscanelli*, Firenze, 1892, p. 38 e segg., e nel *Bullettino della Società geografica italiana*, giugno 1894.

⁽³⁾ Cfr. il mio scritto *Della « Vita di Filippo Brunelleschi »* attribuita ad Antonio Manetti, con un nuovo frammento di essa, nell'*Archivio storico italiano*, 1895 (v. sotto); UZIELLI, op. cit., p. 202. Cfr. FABRICZY nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1896, e DOEREN, *Zum Bau der Florent. Domkuppel*, *ibid.*, XXI Bd., Heft 4, Berlin 1898, p. 245 e seg.

⁽⁴⁾ « Diede ancora molta opera in questo tempo alle cose di Dante, le quali furono da lui bene intese circa i siti e le misure » (VASARI); e le altre fonti più antiche pubblicate dal FABRICZY, nella diligentissima opera *Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke*, Stuttgart, 1892, p. 430. Qualche traccia di questi studi bru-

migliori spiriti fiorentini del tempo ⁽¹⁾. Onde non senza ragione Paolo Uccello, in una tavola che ora vedesi nel Museo del Louvre ⁽²⁾, dipingendo « gli uomini singolari » di Firenze all'età sua, ritrasse Filippo di Ser Brunellesco, con Giotto, in mezzo a Donatello e ad Antonio di Tuccio Manetti, come a dire fra l'arte e la scienza.

E l'arte fu veramente in quel secolo, come ora si comincia a riconoscere dalla critica ⁽³⁾, uno dei più efficaci strumenti onde s'andò maturando e dilatando nel Rinascimento lo spirito dell'osservazione naturale, fondamento della nuova scienza della natura. Già nel Brunelleschi si può dire che albeggia, attraverso l'arte, lo spirito scientifico assai prima che con Leon Battista Alberti e Leonardo si apran quelle vie luminose, nelle quali stenderà tanta ala Galileo; in lui che era formato ad intelletto matematico già prima di incontrarsi con Paolo Toscanelli in quella memoranda sera, descrittaci dal Vasari, quando Paolo « trovandosi in un orto a cena con certi suoi amici, invitò Filippo; il quale uditolo ragionare delle arti matematiche, prese tal familiarità con seco, che egli imparò la geometria. E se bene Filippo non aveva lettere, gli rendeva sì ragione di tutte le cose con il naturale della pratica e sperienza, che molte volte lo confondeva ». Ma la consuetudine con persone studiose di scienza lo sollecitò poi tanto per quella via dell'osservazione delle leggi delle forze e dei moti che « cominciò a entrar colla fantasia nelle cose de' tempi e de' moti, de' pesi e delle ruote, come si posson far girare, e da che si muovono »; « nè mai col pensiero faceva altro che machinare ed immaginarsi cose ingegnose e difficili ». Il che lo condusse a dare il primo impulso allo studio della prospettiva, ed a precorrere Leonardo nelle scoperte della meccanica, dell'ingegneria militare e dell'idraulica ⁽⁴⁾.

nelleschiani su Dante potrà forse trovarsi nel commento inedito a Dante fatto dal MANETTI che esiste mscr. alla Biblioteca Nazionale di Firenze, di cui auguriamo si faccia la pubblicazione. UZIELLI, op. cit., p. 202.

⁽¹⁾ VESPASIANO DA BISTICCI, *Vite d'uomini illustri*, Firenze, 1859, p. 479.

⁽²⁾ VASARI, II, 215 (ed. Milanese). La tavola dell'Uccelli è segnata col n. 165 (pittura italiana). Cfr. Müntz, *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, Paris, 1885, p. 133.

⁽³⁾ Vedi ad esempio il SOLMI, *Studi su Leonardo da Vinci*, Modena, 1898.

⁽⁴⁾ Sul Brunelleschi come ingegnere e meccanico si veda l'importante capitolo 8 della eccellente monografia del FABRICZY, *Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke*, p. 339.

Ma questo spirito che spaziava per così ampia distesa d'orizzonte spirituale, signoreggiando da maestro tutte le conoscenze positive del suo tempo: che alla prudente e misurata sicurezza del matematico e dell'osservatore disposava la feconda immaginazione creatrice, volta sempre ad opere grandi e ad imprese magnanime, era poi anche quel « fiorentino spirito bizzarro » intorno a cui si raccoglievano le liete brigate dei cittadini, per ordire la burla o « *natta* » del Grasso legnaiuolo, la quale non fu solo cagione che si conoscesse dai contemporanei il « meraviglioso ingegno ed intelletto di lui » meglio ancora che non fosse per lo innanzi ⁽¹⁾, ma narrata più volte da lui nei circoli di letterati come Feo Belcari e d'artisti come Luca della Robbia, il Michelozzo e Antonio Rossellini ⁽²⁾, porse argomento e materia letteraria ai novellatori e narratori.

Nè fu, del resto, codesta sola l'occasione nella quale egli rivelò il suo spirito mordace e caustico ⁽³⁾. Più volte contro il Ghiberti e contro le opere sue, contro lo stesso papa Eugenio IV, fu motteggiatore arguto; l'invidia malevola dei rivali e dei denigratori, specie per l'opera della cupola, punse con felici risposte ed espedienti ⁽⁴⁾, e l'eccessiva presunzione degli stessi amici e compagni d'arte argutamente corresse. Documento di questa ironia, esercitata dal suo ingegno contro gli avversari, ci è rimasto uno dei sonetti da lui composti ⁽⁵⁾, in risposta a Giovanni da Prato, autore forse del *Paradiso degli Alberti*. Componimento,

⁽¹⁾ « E ancora che la brigata conoscessi Filippo di grande ingegno (chè bene è orbo chi non vede il sole), perchè a ciò che si dava e in ciò che si travagliava, appariva così ecc. », scrive l'autore della *Novella del Grasso legnaiuolo*, edizione del Milanese nelle *Operette istoriche* di ANTONIO MANETTI, Firenze, Le Monnier, 1887, p. 6.

⁽²⁾ *Novella del Grasso*, ed. cit., p. 66 a seg.

⁽³⁾ Scrive l'autore della *Novella del Grasso*, ed. cit., p. 6: « Con un certo ghigno, ch'egli aveva per natura, e per la fidanza di sè ».

⁽⁴⁾ Che l'aneddoto dell'uovo, poi attribuito al Colombo, si debba riferire a lui secondo la narrazione del VASARI (II, 347, ed. Milanese) è certo. La priorità della narrazione vasariana su quella dei primi biografi del Colombo è stata giustamente notata dal FABRICZY (op. cit., p. 387 s.). Ma non è lecito pensare che Paolo Toscanelli, amico del Brunelleschi e consigliere del Colombo, suggerisse a quest'ultimo l'espediente del primo?

⁽⁵⁾ Di altri sonetti del Brunelleschi contro Donatello e Antonio Manetti volti in nemici suoi, parla l'anonimo biografo: *Vita del Brunelleschi*, ediz. Frey, p. 110, 213; *Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's*, Berlin, 1887. Cfr. FABRICZY, op. cit., p. 144, 196, 389.

cui dette occasione forse il comune culto di Dante, di cui l'Acquettini fu pubblico lettore in Firenze, o l'opera della cupola per la quale costui, chiamato a vice provveditore, fu censore aspro del grande architetto; ma che, ad ogni modo, collega il Brunellesco alla tradizione poetica del Burchiello, di Antonio Pucci e di Franco Sacchetti ⁽¹⁾. E arguto e sottile ragionatore, e dicitore eloquente, ce lo indicano i documenti, anche pubblici, del tempo ⁽²⁾, i biografi più antichi ⁽³⁾, e lo attestava anche Paolo Toscanelli, quando « usava dire che nel sentire arguir Filippo gli pareva un nuovo Santo Paulo ».

Per questo insieme di qualità eminenti del suo ingegno mirabile, a cui si univano quelle d'un carattere forte, impavido e tenace, ebbe dai contemporanei alte e pubbliche testimonianze di reverenza e di ammirazione. Di lui, che i legislatori del comune dissero, *vir perspicacissimi intellectus et industriae et inventionis admirabilis*, e altra volta, *uno valentissimo et singularissimo huomo*; che degnamente rivestì l'alto ufficio del Priorato, e fu eletto fra quei cittadini che nel 1429 si adoprano per la unione delle parti, i documenti dell'opera parlano con espressioni d'altissimo onore, e più parla il monumento sepolcrale di lui in S. Maria del Fiore, privilegio concesso solo ai cittadini insigni che altamente benemeritarono della patria. E per tale lo tennero, non soltanto il grande amico suo Paolo Toscanelli, che « gli attribuiva questa virtù e pratica (dell'architettura) con molte altre eccellenti per la minore » ⁽⁴⁾, sì anche Cosimo il Vecchio che di lui diceva « non aver mai parlato ad huomo di maggiore intelligenza » ⁽⁵⁾, e grandi lodi ebbe in vita, da

⁽¹⁾ I due sonetti dell'Acquettini e del Brunelleschi furono pubblicati da un codice Magliabechiano, per la prima volta nel 1757, e per ultimo con molti emendamenti del GUASTI, *Belle arti*, opuscoli, Firenze, 1874, p. 122. Cfr. UZIELLI, *Paolo Dal Pozzo Toscanelli*, Firenze, 1892, p. 114 e segg.; FABRICZY, op. cit., p. 390-93.

⁽²⁾ *Vireloquentissimus* lo chiamano gli operai. V. GUASTI, *Commissioni di Rinaldo degli Albizzi*, Firenze, 1867-73, doc. 95, 119. Cfr. FABRICZY, op. cit., p. 895 e segg.

⁽³⁾ *Novella del Grasso*, ed. cit., p. 7: « a' quali Filippo assegnate sue ragioni et argomenti cauti e sottili, come colui che era a quelli molto atto », e così l'anonimo biografo ripetutamente (ed. Frey, *Sammlung ausgew. Biographien Vasari's*, IV, Berlin, 1887).

⁽⁴⁾ ANONIMO, *Vita*, p. 11, ed. Frey, p. 98, ed. Milanese.

⁽⁵⁾ Vedi le varie redazioni della *Vita del Brunelleschi*, derivazioni del *Libro d'Antonio Billi*, pubblicate dal FABRICZY, op. cit., a p. 450 segg.; e VASARI, II, 372.

non fiorentini, uomini d'arme e di Stato come Niccolò da Pisa ⁽¹⁾, e Giov. Francesco Gonzaga, che Firenze proclamò ben degna di un così gran figlio ⁽²⁾. Onde non fa meraviglia il leggere, pochi anni dopo la morte di lui, le parole che di lui scrissero, celebrandolo, artefici come il Filarete e Leon Battista Alberti ⁽³⁾.

Ora di qual altro artefice mai s'udì così unanime coro di ammirazione, prima di Raffaello, di Leonardo o di Michelangelo? E se questo è vero, non è forse debito della critica moderna d'investigare gli aspetti vari dell'opera di un così grande eroe dell'arte, e anche i primi tentativi in quelle arti ove poi primeggiarono altri contemporanei, ai quali cedè il campo che avrebbe potuto tenere, se non sovrano, certo fra i maggiori, ove non si fosse volto per altre vie?

2.

Uno dei meriti men noti del Brunelleschi è quello dell'essere egli stato l'iniziatore del libero e fiero stile scultorio di Donatello, e dell'avere egli dato al grande amico il primo impulso al rinnovamento della scultura, nella quale questi impresso tanta forza di movimento e di vita.

L'opera scultoria del Brunelleschi cade nella sua prima giovinezza; prima, cioè, che gli venisse in animo di darsi tutto all'architettura, per vedere « se egli poteva essere il primo nell'architettura, poi che non aveva possuto nella scultura », come s'esprime un suo antico biografo, da poco tempo acquistato alla critica ⁽⁴⁾. Ma che molte non fossero state le opere plastiche di sua mano, male assevera quel biografo, poichè i biografì più antichi di lui, il Vasari, e più ancora l'Anonimo Moreniano, parlano di molti lavori d'oreficeria « manzonerie di rilievo » e di « gros-

⁽¹⁾ *Vita* dell'ANONIMO, p. 116; FREY e le mie osservazioni su questo episodio di Niccolò da Pisa nell'*Archivio Storico Italiano*, 1896.

⁽²⁾ VASARI, II, 379. Cfr. FABRICZY, op. cit., p. 397.

⁽³⁾ « Et benedico l'anima di Filippo di Ser Brunellescho cittadino famoso fiorentino e degnissimo architetto e sottilissimo imitatore di Dedalo... ». Cfr. OETTINGEN *Filaret's Tract. ueber die Baukunst*, Wien, 1890, p. 272, citato dal FABRICZY, op. cit., p. 397; ALBERTI, *Della Pittura*, ed. Janitschek, Wien, 1877, p. 39; FABRICZY, *ibid.*

⁽⁴⁾ G. B. GELLI, *Venti vite d'artisti fiorentini*, pubblicate da Girolamo Mancini, Firenze, 1896, p. 31.

serie » e d'altre cose di bronzo o d'altro eseguite nella sua prima giovinezza. E lo fa pensare la reputazione in cui era tenuto, quale orafo, già per tempo, negli anni della sua prima giovinezza. Il concorso di S. Giovanni a cui fu chiamato fra' primi, cade nel suo ventiquattresimo anno, e due anni prima gli era stato commesso un lavoro « d'importanza » dagli operai di S. Iacopo di Pistoia pel ricco altare d'argento, istoriato dai più insigni orafi del secolo XIV, quando egli era bensì « maestro, ma molto giovane », come dice di lui l'anonimo biografo. Aveva, difatti, giurato *pro magistro* secondo la forma degli ordinamenti dell'arte della seta nel dicembre del 1398, ventunesimo dell'età sua, e fu poi immatricolato regolarmente in quell'arte nel 1404 ⁽¹⁾. Ora alcune opere scultorie di Filippo perirono già per tempo, come « la Maddalena » a S. Spirito di Firenze « tenuta bellissima »; di altre, come tutti i lavori giovanili d'oreficeria, non si ha naturalmente più notizia; altri, infine, come il disegno degli *Evangelisti* nella Cappella de' Pazzi a Santa Croce, è solo probabile possa riferirsi a lui ⁽²⁾; come è anche incerto qual parte abbia preso in lavori fatti con altri, ed ora perduti ⁽³⁾.

Rimangono, dunque, soltanto di lui come opere di scultura a noi pervenute: il saggio pel concorso del « bel San Giovanni »; il Crocifisso di Santa Maria Novella; e le due mezze figure d'argento nella cattedrale di Pistoia, che altrove per la prima volta riproducemmo (*Rivista d'Italia*, 1898).

⁽¹⁾ MILANESI, *Operette di A. Manetti*, p. 78; VASARI, II, 330.

⁽²⁾ Come suppose il LIPHART (cfr. BURCKHARDT-BODE, *Cicerone*, trad. franc., 1892), combattuto dal FABRICZY, op. cit., p. 25, e dal REYMOND, *La sculpture florentine*, II, 1898. Il quale ultimo critico s'affatica a voler provare che quelle figure son cose di Luca della Robbia, mentre già il BODE, *Italienische Bildauer der Renaissance*, Berlin, 1887, p. 83, aveva dimostrato che la grande differenza di stile fra gli evangelisti e gli apostoli della Cappella Pazzi si deve alla collaborazione di Andrea della Robbia in questi. Nondimeno l'ipotesi del Liphart è molto attraente. La severità grandiosa e quasi selvaggia di quelli evangelisti non si ritrova in alcuna opera di Luca, e tanto meno in quelle d'Andrea. Le linee sobrie e taglienti accennano piuttosto alla prima che alla seconda metà del Quattrocento e le due teste, aspre ed austere, del San Matteo e del San Giovanni segnatamente, ricordano l'energica testa dell'Abramo nella storia pel concorso di San Giovanni al Museo Nazionale. Incerto si mostra lo SCHUBRING, *Luca d. R. und seine Familie*, Bielefeld und Leipzig, 1905, p. 41 seg.

⁽³⁾ Pei quali rimando all'egregio lavoro del FABRICZY, op. cit., pp. 20-25.

3.

Sull'opera del Brunelleschi a Pistoia, notava il Reymond ⁽¹⁾ non essere la critica riescita ancora ad identificarla. E sebbene il Vasari, che assai lunga dimora fece in Pistoia e lavorò per la cattedrale, indichi il preciso luogo ove si trovano in quel meraviglioso monumento dell'antica oreficeria toscana, che è l'altare di San Jacopo, le cose fattevi dal Brunelleschi ⁽²⁾, il Fabriczy credè di vedere un disaccordo fra la testimonianza vasariana, seguita tradizionalmente dagli illustratori di quell'opera e di quella città ⁽³⁾, e l'altra del più antico biografo anonimo, che il Milanese male credè essere Antonio di Tuccio Manetti ⁽⁴⁾; il quale veramente non parla, come il Vasari, « di due mezze figure », bensì di « certe figure d'ariento d'importanza » ⁽⁵⁾. Seguendo questa indicazione, il critico tedesco non ravvisa nelle due mezze figure dei profeti che sono nelle teste del dossale, i caratteri di stile propri delle note del Brunelleschi; ed osserva che « le teste energicamente modellate mostrano quella diligente precisione, quella minuta cura dei particolari che è propria degli orefici della fine del secolo XIV »; come se questo non convenisse esattamente ad un'opera eseguita nei primi giorni del 1400, e al Brunelleschi medesimo, in cui il Fabriczy, pure a proposito del saggio per le porte del Battistero, riconosce, specie nel panneggiamento delle figure, le tracce dell'arte medioevale! ⁽⁶⁾. Vero è che egli indica piuttosto come

⁽¹⁾ REYMOND, *La sculpture florentine*, II, p. 73.

⁽²⁾ VASARI, *ibid.*: « Esercitò il niello et il lavorare grosserie, come alcune figure d'argento, che son dua mezzi profeti, posti nella testa dello altare di San Jacopo di Pistoia, tenute bellissime, fatte da lui all'opera di quella città, et opere di bassi rilievi ».

⁽³⁾ V., fra gli altri, CIAMPI, *Notizie inedite della sacrestia dei belli arredi*, Firenze, 1810; TOLOMEI, *Guida di Pistoia*, 1821, p. 24; BEANI, *La Cattedrale pistoiese*, Pistoia, 1903, p. 21. Cfr. GIGLIOLI, *Pistoia nelle sue opere d'arte*, Firenze, Lumachi, 1904, p. 121.

⁽⁴⁾ V. il mio studio: « Della Vita di Filippo Brunelleschi attribuita al Manetti, con un nuovo frammento di essa tratto da un Codice pistoiese del secolo XVI », in *Archivio Storico Italiano*, 1896; v. più sotto.

⁽⁵⁾ Notisi che questa contraddizione è più apparente che reale. Anche il Vasari parla di figure: « come alcune figure d'argento, che son due mezzi profeti ».

⁽⁶⁾ Non so come il FABRICZY possa conciliare questa affermazione a proposito dei busti di Pistoia, op. cit., p. 9: « Auch die verne über den Leib herabhängen-

cosa del Brunelleschi due figure intere che stanno ai lati estremi dell'ordine superiore. Se non che, rispetto a queste ultime, una più diligente ispezione avrebbe persuaso il sagace critico che si tratta di un'opera assai rozza, specialmente quella a sinistra, nella quale la durezza della testa e del panneggiamento è ben lontana dalla finezza della mano del grande orafo; mentre l'altra corrispondente di destra raffigura un San Gregorio, non un profeta; e la figura di quel pontefice, come sappiamo dai documenti, fu commessa ad altri.

Nelle figure da me riprodotte (v. *Riv. d'It.* 1898), si scorge la mano stessa che modellò il saggio della porta del Battistero, nella energica fierezza delle teste, nella vita delle movenze e nel taglio del panneggiamento, ben rilevato e svolgentesi con larghezza di modellatura ⁽¹⁾. Ricordiamo, d'altronde, che qui siamo dinanzi ad un'opera molto giovanile. Quando al Brunelleschi fu commessa quest'opera, egli toccava appena il ventitreesimo anno; segno, ad un tempo, della meravigliosa precocità del suo ingegno e della fama in cui era già salito. I documenti dell'opera di S. Jacopo lo indicano come persona ben nota, chiamandolo « Pippo da Firenze » ⁽²⁾, o con una denominazione nuova, che deve essere frutto d'un errore di trascrizione dello scriba, « Pippo di ser Benencasa orafo, da Firenze » ⁽³⁾.

den parallelen Bogenfalten der Gewanden wiederholen nur ein in der Sculptur des Mittelalters bis zum Ueberdruss verbrauchtes Motiv », coll'altra relativa al saggio pel concorso, p. 15: « Hoechstens im Faltenwurf seiner Figuren zeigt sich noch die stilisierende Tendenz der mittelalterlichen Kunst ».

⁽¹⁾ Noto che la figura a sinistra, dalla testa ravvolta in una infula sacerdotale, è per modellatura e finezza d'esecuzione assai inferiore all'altra, bellissima, di destra. Si direbbe quasi d'una mano diversa, se l'autore non avesse messo come il proprio segno nell'ornato che si vede eguale nel petto delle due figure, e che non trovai in nessun altro dei busti più antichi che sono in questa linea.

⁽²⁾ Registro I dell'*Opera di S. Jacopo* (archivio del comune) a c. 114 t. (31 dicembre 1399): « dee fare li decti ser Nicolao e Acto che maestro Domenico da Imola, faccian lo dicto lavorjo in Pistoia; e li dicti Lunardo e Piero debbon fare che lo dicto lavorjo faccia Pippo da Firenze in Pistoia » (BEANI, *L'altare di S. Jacopo*, Pistoia, 1889, p. 68 e s.). Si noti che Filippo non è detto maestro, poichè, difatti, fu immatricolato solo nel 1404.

⁽³⁾ Registro I, a c. 115 r. (7 febbraio 1400): « e questo lavorjo debbon fare fare, li decti ser Nicholao e Acto a maestro Domenico da Imola, orafo; e predicti Lunardo e Piero, a Pippo di ser Benencasa orafo da Firenze ». Il Beani non s'accorge della difficoltà che questo nome di Benencasa presenta; dacchè l'artefice fiorentino è

Non è agevole cosa il determinare quale e quanta parte avesse il Brunelleschi nel compimento dell'altare pistoiese. Sembra però che il lavoro avrebbe dovuto essere, secondo gli fu commesso dagli operai, assai maggiore di quello che non riescì in fatto. Dovendosi, sulla fine del 1399, lavorare le due facce laterali dell'altare, allora isolato nella sua cappella, gli operai allogarono l'una, cioè quella verso la sacrestia vecchia (ove ora vedesi il monumento di Cino Sinibaldi), a due orafi pistoiesi, ser Nicolao orafo, ed altro suo compagno, coll'obbligo di far fare « lo dicto lavorjo in Pistoia a maestro Domenico da Imola »; e l'altra faccia che guarda la chiesa maggiore, a Leonardo di Mazzeo e Piero di Giovanni orafi, i quali lo debbono far lavorare « da Pippo di Firenze in Pistoia ».

Con alcune modificazioni a fine di maggiore economia ⁽¹⁾, questa allogazione fu rinnovata il 7 febbraio del 1400; ma così che le parti fossero invertite, e a Leonardo e Piero, e per essi al Brunelleschi, toccasse la faccia verso la sacrestia, e con alcune diversità nel soggetto delle figure

sempre chiamato nei documenti e dovunque Filippo o Pippo di ser Brunellesco. E nemmeno vi si ferma nella ristampa recente: *L'Altare di S. Jacopo a Pistoia*, Pistoia, 1899. Ora che si tratti d'un artefice diverso da lui, mi pare escluso dalle considerazioni che altrove ho fatte (*Nuova Antologia*, 15 giugno 1899). Dapprima avevo pensato si trattasse del nome del maestro orafo alla cui bottega stesse il Brunelleschi, chiamato *ser*, come l'orafo pistoiese « ser Nicholao » quivi menzionato. Se non che pare più ragionevole credere trattarsi qui d'un errore di trascrizione nel documento. Non mi pare senza importanza, a tal riguardo, il notare che appunto in questo tempo esisteva in Firenze un capomastro per nome Papo di Benincasa. GUASTI, *Santa Maria del Fiore*, Firenze, 1887, p. 296. Deliber. dell'opera dell'a. 1398: « ...debeat locare et instrumentum locationis fecere Pape Benincase magistro... ad destruendum et subvertendum pallatium de Falconeriis ». Può esser nato uno scambio di nomi.

(1) Libro d'entrata e d'uscita dell'opera di S. Jacopo dell'a. 1398-1407, segnato n. 756 a carte 91 r. (inedito): « Memoria facciamo qui appresso come ser Nicholao et ser Francesco, ecc... allora operarj della dicta opera allorghorno a Acto di Piero Braccini e compagni e a Leonardo di Mazzeo Duccji e Piero di Joanni pistoiese et orafi di Pistoia le facce dallato della tavola di Sco. Jacopo con quelle figure e pacti e modi che si contiene carta per mano di ser Stiacta di Paulo di Iacopo, allora notaio della dicta opera e poi per ser Jacopo di ser Mattheo Ranuccio di messer Simone, Giovanni di Mattheo di Niccola et Andrea di Francescho Benegheri poi operarj successori delli suprascripti, parendo a loro che la loghazione facta per li loro predecessori venia all'opera più di fiorini dugento che alla loghazione che feiono ser Jacopo e compagni però di nuovo allogharono alli suprascripti orafi le

da farsi ⁽¹⁾. Il lavoro doveva esser terminato entro l'aprile. Scaduto il tempo, non sembra che il lavoro fosse compito secondo i patti dell'allogagione ⁽²⁾, specialmente per la parte che toccava a fare al Brunellesco. Perchè Leonardo di Mazzeo a dì 15 maggio di quell'anno pone all'altare sette libbre d'argento lavorato, che gli vien pagato fiorini sessanta ed altri piccoli pagamenti ⁽³⁾ gli vengon poi fatti nei giorni successivi. E mentre sembra che per l'altra parte « lo resto del lavoro » fosse posto il 16 giugno di quello stesso anno ⁽⁴⁾, anche più tardi, « dallato della sagrestia » l'opera era rimasta incompiuta, perchè nel 1407 vi lavoravano Niccolò di Guglielmo, e più tardi, nel 1456, Piero d'Antonio orafo ⁽⁵⁾.

dicte facce da capo, come appare carta per mano di ser Braccio di Michele notaio dell'opera, e l'una parte hebero l'antra dalla prima allogazione, e per certo lavori che aveano facto prima per remuovere lo disegno avessono di risalvo per uno, cio Acto e compagni fiorini venti e Lunardo e Piero fiorini venti doro e però facciamo qui questa memoria ».

⁽¹⁾ Dapprima Leonardo e Piero (cioè, per essi, il Brunelleschi) dovevan lavorare « due profeti di mezza figura, e di sopra S. Gregorio e S. Agostino, Doctori: e di sopra alle dicte figure S. Luca e S. Matteo Evangelisti di mezza figura, e di sopra uno fiorecto secondo la forma del disegno per loro facto ». Invece del S. Gregorio nella seconda allogazione (BEANI, op. cit., pag. 69) è indicato S. Ambrogio, mentre il S. Gregorio era allogato agli altri due orafi pistoiesi, e per essi a maestro Domenico da Imola.

⁽²⁾ Nella seconda allogazione ciascuno doveva avere « libbre 13 d'ariento e non più » (doc. cit., BEANI, p. 69). In tutto, dunque, libbre ventisei. Al 5 di maggio gli orafi Atto e Leonardo riportano « libbre ventuno e oncie sei d'ariento lo quale ariento infino in questo die è chiavato nelle *Tavole di S. Jacopo* », Registro cit. a c. 115 t. (BEANI, p. 70).

⁽³⁾ *Libro d'entr. ed usc.* cit. a carte 79 t.: « Pagharono li predicti operarii alleonardo di Mazzeo orafo per lo lavoro che dovea fare fare nelle dicte tavole nel colonnello verso la sacrestia, come si contiene carta per mano del dicto Ser Braccio (v. doc. cat). ...fiorini sessanta ». — Carte 80.: « Leonardo di Mazzeo suprascripto puose e chiavò a die xv di maggio allo altare libre septem e cinque denari d'ariento dorato dove si partiene ». — Carte 79 t.: « Anche pagharono a die xx di maggio a Leonardo sudetto per parte di pagamento diede per loro Lunardo di Francescho predicto fiorini 18 libre due sol. 19.

« Anche pagharono a die spto a Leonardo fior. 1.

« Anche pagharono a die primo di giugno a Lunardo e per lui A Nicholao di tommeo per ariento li vendè fior. sedici ».

⁽⁴⁾ *Ibid.*: « Acto e compagni soprascritti puosono a die xvi di giugno lo resto del lavoro ciò furono le figure el fiorecto ».

⁽⁵⁾ *Regist. 1. Opera di S. Jacopo* cit. a c. 144 (25 ottobre 1407). Il pagamento è registrato a c. 155t. (26 ottobre 1409). *Libr. d'entr. ed usc.*, n. 395 a c. 138 (anno

L'opera del Brunelleschi all'altare pistoiese non dovè essere, dunque, molta; o almeno non tutta quella che gli era stata dapprima allogata. In un inventario descrittivo del 1401, si legge, difatti, che dal lato della colonna verso la sagrestia (cioè quella parte che era stata commessa a Leonardo e al Brunelleschi) eran bensì quattro tabernacoli, ma di figure non eravi se non « nel primo tabernacolo, Santo Agostino, nelli altri per ancora non è nulla ». Ora nè la figura di questo santo, quale vedesi oggi nell'altare, può esser più quella fatta dal Brunelleschi, perchè porta evidentemente i caratteri d'un lavoro barocco, forse dovuto ai restauri del 1643 ⁽¹⁾; nè quella figura del Santo Agostino dovè essere la sola cosa da lui lavorata, per Leonardo di Mazzeo, che fu pagato, come dicemmo, già nel 1400, con fiorini sessanta per sette libbre d'argento lavorato. È ragionevole, dunque, concludere che una parte di questo argento fosse posta nell'altra faccia, in quella alla quale era stato commesso di lavorare a Filippo Brunelleschi nella prima allogazione. E poichè le sole figure che per l'identità del soggetto potevano esser trasferite, senza venir meno ai patti dell'allogazione, dall'una all'altra parte dell'altare erano le mezze figure dei profeti che dovevano essere quattro, due dall'una, due dall'altra banda; così è a credere che « i due profeti di mezza figura » che già l'inventario del 1401 indica nel lato dell'altare verso il Duomo, fossero opera del Brunelleschi; come la testimonianza del Vasari e lo stile dimostrano. Le altre due mezze figure di profeti, che ancora si veggono nella linea inferiore a quella ove stanno i busti riprodotti, furono opera di Pietro d'Antonio, orafo, compiuta nel 1456.

Così la critica può oggi rivendicare alla mano, ancora giovanile, del grande artefice fiorentino, due figure nelle quali appariscono già manifesti i caratteri degli altri due soli lavori plastici che di lui ci rimangono,

1456): pubblicati del BEANI, op. cit., p. 70-71. Male quindi il CIAMPI, *Notizie della Sacr. de' belli arredi*, Firenze, 1810, p. 82, pone nel 1409 l'opera del Brunelleschi; ma forse è un errore di stampa, invece di 1400.

⁽¹⁾ *Memor. pistoiesi* relative al nostro Messer Barone S. Jacopo di Sigismondo Conti, mscr. dell'Archivio del Comune a c. 9. Il FABRICZY, *Der Iacobsaltar in Dom zu Pistoia*, nel *Repertorium für Kunstw.*, 1900, p. 422, parlando di questo mio scritto, dubita che del Brunelleschi non vi fosse se non la figura di S. Agostino, sostituita poi da una più recente. Ma come spiegare allora l'espressione dell'Anonimo biografo: « fece alcune figure d'importanza »?

il saggio pel concorso di S. Giovanni e il Crocifisso di S. Maria Novella; la gagliarda fierezza di quello, la matura serenità e composta idealità che domina in questo (¹).

4.

Del saggio sul concorso per il « bel S. Giovanni » ragiono assai largamente altrove (²), perchè mi occorra spender qui molte parole. Nel solenne cimento, il Brunelleschi si rivelò inauguratore d'una età nuova della scultura. Quel saggio ci dà la misura di ciò che sarebbe riescita la intera opera se il Brunelleschi avesse riportata la palma di quella difficile prova.

Se non è agevole prestar fede al Ghiberti che assevera giudici e concorrenti essere stati unanimi a favor suo (³), e senza, d'altra parte, credere a tutti i particolari della narrazione dell'anonimo biografo del Brunelleschi, troppo adoratore del suo eroe, bisogna pur credere che una certa esitanza, almeno sul principio, si manifestasse nell'animo degli operai e de' giudici del concorso, quanto ai due modelli del Ghiberti e del Brunelleschi. Che se questa esitanza è parsa inesplicabile alla critica recente per lungo tempo (⁴), da qualche anno un più giusto giudizio sul modello del Brunelleschi si è fatto strada (⁵), e nonostante l'autorevole conferma che la sentenza tradizionale sulla superiorità del Ghiberti ha avuta dal Venturi (⁶), è lecito tuttavia riprendere l'antico paragone ed illustrarlo con criteri storici. Chiunque predilige l'unità della

(¹) La figura del profeta che guarda in alto ha già qualche cosa del violento impeto dell'Abramo nel saggio per le porte del S. Giovanni: mentre la austera e pensosa testa dell'altro prenunzia quella del crocifisso di S. Maria Novella.

(²) Nell'articolo della *Nuova Antologia*, 15 luglio 1890, più oltre riprodotto.

(³) V. il « *Commentario* » del *Ghiberti* nel VASARI, ed. Lemonnier, e presso il FREY, *Vita di L. Ghiberti*, p. 48; FABRICZY, op. cit., p. 13.

(⁴) PERKINS, *Histor. Handbook of italian sculpture*, London, 1833, p. 77 (v. le parole da me riferite nel seguente articolo). MÜNTZ, *Ghiberti et son Ecole*, p. 9 e segg., Paris, 1885.

(⁵) BURCKHARDT-BODE, *Cicerone*, ed. fr., Paris, 1892, p. 345; il giudizio è commentato dal FABRICZY, op. cit., p. 14 segg. Più favorevoli ancora al Brunelleschi sono il REYMOND, *La sculpture florentine*, II, p. 71, 1898, e il PHILIPPI, *Die Kunst der Renaissance in Italien*, n. 2, p. 121 e segg., Leipzig, 1897.

(⁶) VENTURI, *La scultura italiana nell'età dell'oro* (*Rivista d'Italia*, 15 aprile 1898)

composizione, l'euritmia delle parti, la dignitosa e pacata compostezza delle linee, non potrà a meno di anteporre il saggio del Ghiberti, che la vince sull'altro anche nel rispetto tecnico della fusione, e mostra di essere, come avrebber detto gli antichi, più diligentemente pulito e rinetto ⁽¹⁾. Ma se alla bellezza formale altri preferisca il movimento e la vita, sia pure espressa in forme e segni violenti; se ad un'opera che splendidamente conchiude, purificata ed abbellita, tutta l'arte medioevale, e forse meglio s'accorda colla prima porta d'Andrea Pisano; se, dico, antepone quella che nella inquadratura gotica della forma, reca i segni de' nuovi tempi e i germi dello svolgimento ulteriore della plastica rinnovata; che da vicino prepara l'impetuoso realismo di Donatello, e nelle cercate difficoltà dell'arte, nella sapienza degli scorci, nelle terribilità delle espressioni pronuncia Michelangelo; costui dovrà, per fermo, riconoscere che il saggio del Brunelleschi è più drammatico, e che in esso, come dice l'antico biografo, « non v'è membro che non abbia spirito ». Egli è che qui abbiamo dinanzi il contrasto fra due età diverse, o, come altri ha notato ⁽²⁾, fra due differenti concepimenti della vita, fra due opposte tempre d'artista. Il quale contrasto apparisce anche nel diverso modo onde ambedue si appropriano i motivi dell'arte classica, e fa creder vero il racconto dei biografi antichi, che il Ghiberti procedesse nel suo lavoro, cauto e lento, giovandosi dei consigli altrui; mentre Filippo lavorò solitario, e « feciello presto, perchè possedeva l'arte gagliardamente ».

Noi dunque potremmo pienamente accogliere questo giudizio d'un recente storico dell'arte ⁽³⁾: « il vero duce del Rinascimento, se la sostanza di questo si pone nella vita naturale, sarebbe stato il Brunelleschi: mentre il Ghiberti ha elevato il linguaggio dell'arte precedente ad una espressione di serena ed universale bellezza »; aggiungendo che, ove l'opera fosse stata affidata al Brunelleschi, non avremmo avute, forse,

⁽¹⁾ È notevole, però, la maggiore finezza d'esecuzione nel Brunelleschi. Nel Ghiberti i panneggiamenti sono monotoni; le rupi paiono un po' di cartapesta; alcune teste di figure non sono ben distinte. Vedasi nel saggio del Brunelleschi la mirabile esecuzione dei due animali e dei particolari della scena.

⁽²⁾ FABRICZY, op. cit., p. 15.

⁽³⁾ PHILIPPI, *Die Kunst der Renaissance en Italien*, 2 Bd., n. 2, Leipzig 1897, p. 122.

« le porte del Paradiso » colla loro fine eleganza, colla gentile armonia delle loro linee pittoriche; bensì avremmo avute delle scene potenti e drammatiche, come quelle dell'Inferno di Dante, il cui spirito operava nell'animo del grande artefice fiorentino, chiamato oramai a più alta impresa; ad incoronare, cioè, il tempio massimo della sua Firenze (¹).

5.

Se in un concorso pubblico e solenne contese la vittoria al Ghiberti il Brunelleschi parve invece vincitore in una gara amichevole con Donatello. Io non credo che la storia dei due crocifissi sia, come un critico recente assevera, una sollazzevole novella del Vasari. Il biografo aretino attinse, anche pel Brunelleschi, a fonti ignote a noi, e ad una tradizione che non era poi tanto lontana dai fatti riferiti (²). Ma quella narrazione è, ad ogni modo, documento dell'ammirazione del Vasari pel Brunelleschi scultore, e del contrasto ch'egli ha così bellamente saputo mettere in luce, tra la dignitosa serenità della figura uscita dalle mani di lui, e lo stile realistico di quella di Donatello.

Che il *Cristo* del Brunelleschi non sia opera giovanile, consento volentieri al critico ora ricordato; ed anche è possibile che esso appartenga ad un'epoca assai tarda della vita di lui. I documenti certificano che anche dopo il concorso famoso, egli non abbandonò interamente la plastica figurata (³). Nel 1415 lavorava con Donatello — non sappiamo per qual parte — ad una statua di marmo per gli sproni del coro del duomo (⁴), e lo aiutava forse nelle statue di San Pietro e San Marco ad Orsammichele. Assai più tardi, nel 1431, lo troviamo in un nuovo

(¹) Molto inconsultamente scrive la LEADER SCOTT (*Filippo di Ser Brunellesco*, London, 1901, p. 24) che se il Brunelleschi 'avesse eseguita l'opera « it would have been an incongruous mixture of classicality and Scripture ». Questa mescolanza era nel gusto del tempo, ed anche nello stesso saggio del Ghiberti.

(²) REYMOND, *La sculpture florentine*, II, 1898, p. 72. Il quale poi assevera, contro ogni indizio, che il Vasari « n'avait pas d'autres renseignements que ceux qu'il trouvait dans le récit de Manetti ». Il GELLI, *Vite d'artisti fiorentini*, Firenze, 1896, p. 31, allude all'aneddoto in modo che fa pensare ad una cosa nota e antica.

(³) Sulla scultura ornamentale del Brunelleschi cfr. FABRICZY, op. cit., p. 21 e segg.; REYMOND, op. cit., II, p. 78 e segg.

(⁴) V. i due documenti pubblicati dal GUASTI, *Santa Maria del Fiore*, Firenze, 1887, p. 316.

concorso col Ghiberti, per il modello della sepoltura di S. Zanobi ⁽¹⁾: e « a gara di Donatello » Filippo fece la celebre *Maddalena* di S. Spirito, che il codice Stroziano dice « cosa eccellentissima e senza comparatione » con quella di Donatello. Ma ciò che non possiamo accordare in alcun modo al Reymond, si è che il Brunelleschi « sia stato nella scultura il discepolo di Donatello ». Ove anche la cronologia lo consentisse ⁽²⁾, basterebbe il paragone fra le due figure del Cristo che la tradizione ravvicina, per escluderlo. Nel saggio del concorso egli aveva aperta la via a Donatello, contrapponendo alla eleganza un po' effeminata del Ghiberti, la fierezza e la vita. Ora, quando Donatello, l'amico a lui per molti anni fedele, s'avanzava risolutamente per quella via, correndo all'estremo d'un realismo che spesso toccava il volgare, quella sua nobile e dolce figura del Cristo, nonostante tutti i difetti tecnici che vi si possono notare ⁽³⁾, così piena d'idealità e così gentile nel languido abbandono delle membra e del capo reclinato, si leva come un monito e una protesta contro l'audace discepolo che a lui sembra va passare i termini della verità concessi alla figurazione artistica, e segnati dalle necessità ideali dell'arte cristiana.

Sono, dunque, frammenti di un'opera innovatrice, alla quale il Brunelleschi poi non attese, i saggi suoi di scultura. Ma se è logico da essi ricomporre l'organismo ideale o il principio ispiratore delle sue prove nel campo di una tale arte, noi potremo dire che quell'opera sta, se non sovrana, certo indipendente, e come iniziatrice delle opposte direzioni seguite dai suoi grandi competitori, il Ghiberti e Donatello; quasi un principio, onde partono, diramandosi poi largamente, le due grandi linee dell'arte scultoria, risorta nel secolo meraviglioso.

⁽¹⁾ Il documento presso il FREY, *Le vite ecc. Sammlung.*, IV, p. 185, Berlin, 1887; per altri lavori del Brunelleschi cfr. FABRICZY, p. 22 e segg.

⁽²⁾ Donatello, quando il Brunelleschi lavorò a Pistoia, aveva quattordici anni; all'epoca del concorso quindici appena.

⁽³⁾ V. FABRICZY, op. cit., p. 18 e segg.

XI.

L'ANTICA VITA ANONIMA DI FILIPPO BRUNELLESCHI E IL FRAMMENTO DEL CODICE PISTOIESE

(1896)

I.

Che la *Vita di Filippo di ser Brunellesco*, conservataci anonima in un codice Magliabechiano e pubblicata per la prima volta dal Moreni ⁽¹⁾, debba attribuirsi ad Antonio di Tuccio Manetti, viene generalmente ammesso, dopo le prove datene dal Milanese ⁽²⁾, da quanti direttamente o indirettamente si occuparono di questo argomento ⁽³⁾. Talchè il Milanese medesimo, viepiù convinto delle proprie ragioni, la ripubblicò senza altro col nome del Manetti insieme alla celebre *Novella del Grasso legnaiuolo*, alla quale quella *Vita* fa seguito nel codice Magliabechiano ⁽⁴⁾. E al medesimo scrittore non dubitò il Milanese di assegnare l'altro scritto contenuto nel codice e portante il titolo di *Uomini singolari in Firenze dal MCCC in poi*; dove, fra le altre brevi biografie d'artefici, si trova quella del Brunelleschi, che sembra un compendio della *Vita*.

⁽¹⁾ *Vita di Filippo di ser Brunellesco* di FILIPPO BALDINUCCI, con altra di Anonimo autore, pubblicata dal Can. DOMENICO MORENI; Firenze, Carli, 1812.

⁽²⁾ *Catalogo dei Novellieri Italiani in prosa*, raccolti e posseduti da G. PAPANTI; Livorno, Vigo, 1871, vol. II, p. 11.

⁽³⁾ *Filippo Brunellesco di Antonio di Tuccio Manetti*, mit Ergänzungen herausgegeben von H. HOLTZINGER (Stuttgart, 1887); GUASTI, *Santa Maria del Fiore* (Firenze, 1887), p. CXIII; FREY, *La Vita di Filippo Brunelleschi, di Giorgio Vasari e d'Anonimo autore* (Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's, Berlin, 1887), p. IX; E. MÜNTZ, *Hist. de l'art pendant la Renaissance* (Paris, 1889), I, p. 440; FABRICZY, *Filippo Brunelleschi, Sein Leben und seine Werks* (Stuttgart, 1892), pp. XII e seg.; LEADER SCOTT, *Filippo di Ser Brunellesco*, London, 1901; e così il SEMPER, il NARDINI-DESPOTTI, ed altri.

⁽⁴⁾ MILANESI, *Operette istoriche di Antonio Manetti*, Firenze, Le Monnier, 1887.

Se non che dell'appartenenza di quest'ultimo scritto al Manetti dubitò già C. De Fabriczy ⁽¹⁾, autore d'un egregio libro sopra il grande artefice fiorentino. E che la *Novella* non sia opera del Manetti lo ha poi dimostrato egregiamente il Barbi ⁽²⁾, il quale elevò forti e ragionevoli dubbi anche riguardo all'autore della *Vita*; dubbi che nondimeno egli intese di rimuovere, aderendo infine alla opinione del Milanese. E veramente il sospetto sorge di per sè naturale, quando debba escludersi che il Manetti sia autore o compilatore anzichè semplice trascrittore di quella *Novella* che sta alla *Vita* in rapporto di continuità. Nè valgono a dileguarli, per fermo, le prove che il Milanese adduce per la paternità del Manetti, e che a lui e agli altri son sembrate, non so perchè, decisive.

Vero è che, secondo il compianto Milanese, « tutto concorre a provare che la *Vita* sia stata composta dal Manetti ». Ma in sostanza la prova principale, per non dire l'unica, è la conformità della scrittura del codice Magliabechiano contenente la *Novella* e la *Vita*, con altre scritture certamente autografe e originali del Manetti medesimo. Argomento assai poco convincente perchè, anche ammesso che l'identità della mano possa provarsi incontestabilmente per scritture, spesso così somiglianti fra loro, del secolo xv, non è lecito arguirne altro se non che il codice Magliabechiano è di mano del Manetti, non già che la contenenza sia composizione originale di lui. Che tale non sia, come lo hanno creduto fino a qui concordemente il Baldinucci, il Moreni, gli Annotatori del Vasari nella edizione Le Monnier, il Milanese, il Guasti, il Nardini, il Frey e il Fabriczy, lo ha già veduto il Barbi ⁽³⁾; ed a crederlo una copia, difatti, induce il non esservi quasi nessun segno di pentimento o di correzione nel testo della *Novella* e della *Vita*. Ed anche molti indizi fanno sospettare che si tratti di una copia di cosa altrui, non di cosa propria. Il Barbi notò già che l'amanuense era trascorso a scrivere *coloro* invece che *del coro* (p. 109 Mil., p. 85 Frey); *della tutta coperta* per *della sua coperta* (p. 131); errori che poi corresse. Il codice Pistoiese ora ce ne fornisce altre prove. Mentre il Manetti scrive: *e lunghe insieme le dette due volte* (p. 115 Mil., p. 89 Frey), che, nel contesto, non dà senso;

(1) FABRICZY, *Filippo Brunelleschi*, ecc. Einleitung, pp. xxiii e seg.

(2) M. BARBI, *Antonio Manetti e la Novella del Grasso legnaiuolo*, Firenze, 1893 (Nozze Cassin-D'Ancona), pp. 8 e seg.

(3) BARBI, op. cit., pp. 8 e seg.

il codice Pistoiese, invece di *lunghe*, legge *leggi*, che chiarisce egregiamente il tutto. Così a p. 128 (Mil.) scrive *fatica di trovate*, invece di *trovare* come ha il codice Pistoiese. A p. 14 (Mil.) *a' quali è rimediato agi*, invece di *hoggi*, come legge il codice Pistoiese. A p. 150 *ognidì diceva peggio*, invece di *faceva*, molto più chiaro, come ha il codice Pistoiese. A p. 158 *conforme era* invece di *con farne una*; *onninamente* invece di *animosamente*, come legge il codice Pistoiese, e così in vari altri luoghi; i quali danno forte a sospettare che il Manetti trascrivesse, non senza fraintenderlo talora, un altrui testo ⁽¹⁾. E che il Manetti copiasse non componesse, non è meraviglia. Copie e non composizioni originali sono le scritture contenute nel codice della Badia di Ripoli ⁽²⁾; poichè tali sono anche il *Trattato delle stelle fisse e de' pianeti* e la *Teorica dei pianeti* che il Milanese inclina a credere originale del Manetti. Questa non è difatti che traduzione del *Liber theoricæ planetarum* di Giovanni Ispalense; quella, come il Barbi assevera, offre prove sicure d'essere stata copiata da un codice poco intelligibile. E copia di cosa altrui, non composizione originale, sembra essere la scrittura intitolata *Huomini singolari*, compresa nello stesso codice miscellaneo colla *Vita*; poichè, come ha bene osservato il Fabriczy ⁽³⁾, a proposito della nota marginale relativa a Masaccio (Milanese, p. 165), la notizia sulla età di questo artefice sarebbe stata da lui incorporata nel testo e non poteva esser dimenticata nel tempo in cui questo fu composto, intorno al 1482. Tutto fa credere che egli l'abbia aggiunta di sua mano al testo altrui da lui copiato. E poichè questa scrittura, al pari della *Vita*, non contiene correzioni o pentimenti, sembra tanto più presumibile che anche rispetto alla *Vita* non abbiamo che fare con un originale, ma sì con una trascrizione.

Altra ragione, appena toccata dal Milanese e meglio determinata dal Barbi, è questa: che non ci si presenta alla fine del secolo xv altra persona, in cui si riscontrino tutte le convenienze fra l'autore della *Vita*

(1) Vero è che il BARBI, op. cit., p. 8, cita alcune correzioni fatte dal Manetti trascrittore. Ma queste può farle pure un amanuense. E così ha fatto anche l'amanuense del codice pistoiese.

(2) MILANESE, *Operette istoriche di A. Manetti*, p. VIII; FREY, op. cit., pp. XIII e segg.

(3) FABRICZY, *Filippo Brunelleschi* ecc. Einleitung, pp. XXIV e seg.

e ciò che sappiamo del Manetti. L'autore della *Vita* nella dedicatoria a Girolamo (forse il Benivieni) scrive: « e tu attenderai piuttosto a quello ch'io vo' dire, che come si sieno acconcie le parole d'uno idiota ma veritieri » (p. 62, ed. Frey). Ora Antonio Manetti nel Dialogo « circa il sito forma o misura dello Inferno » che, secondo la mente di lui, compose Girolamo Benivieni, dice di essere « spogliato di lettere e senza alcuna perizia » ⁽¹⁾. La corrispondenza è, certo, notevole, tanto più se si pensi che l'autore della *Vita* mostrasi assai intendente d'arte ed esperto in cose d'architettura; ciò che ben conviene ad uno che intervenne come giudice nel concorso per la nuova facciata di S. Maria del Fiore, bandito nel 1490 da Lorenzo il Magnifico ⁽²⁾, e che da Paolo Uccello fu ritratto insieme al Brunellesco in una tavola ora conservata nel Museo del Louvre.

Ma oltrechè alcune di queste indicazioni rispondono anche ad alcuni artefici del tempo ⁽³⁾, altri due indizi ci vietano di ravvisare nel Manetti l'autore della *Vita*. Uno di questi è già stato avvertito dal Barbi. Il Benivieni nella persona dell'interlocutore Migliorotti dice di Antonio Manetti ⁽⁴⁾: « So che in quella mente era una particolare cognizione di molte cose, massime della nostra città; le quali lui essendo uomo diligente e molto accurato investigatore delle antichità, aveva da diverse persone nel corso di molti anni ritratte; delle quali, per quanto io posso raccolte, e' non ha lasciata memoria alcuna ». E altrove riconferma che « le cose sue sono insieme con lui al mondo perite ». Tutto questo non avrebbe potuto scrivere Girolamo Benivieni se gli fosse stata nota, oltrechè la *Novella del Grasso*, la *Vita del Brunellesco*, tanto più se a lui medesimo dedicata. Nè vale il dire col Barbi che forse non essendo interamente scritta la *Vita*, può non essergli stata mandata dal Manetti o dal fratello Benedetto che dopo la morte di lui cercò fra le sue carte. Perchè della diligenza usata da Benedetto in tale ricerca attesta il

⁽¹⁾ *Studi sulla « Divina Commedia » di GALILEO GALILEI, di V. BORGHINI e altri*, per cura di O. GIGLI (Firenze, Le Monnier, 1855), p. 42.

⁽²⁾ VASARI, ed. MILANESI, IV, 305.

⁽³⁾ Per esempio, a Leon Battista Alberti, familiare del Brunelleschi, e al Michelozzo, che è appunto uno di coloro di cui la *Novella* dice avessero ascoltata dal Brunelleschi medesimo la burla fatta al Grasso.

⁽⁴⁾ *Studi sulla « Divina Commedia »* citati, p. 42.

Benivieni stesso quando scrive (op. cit., p. 119): « io n'ho qualche volta ricercò Benedetto suo fratello; e lui ultimamente mi disse avere *diligentemente* cercate tutte le sue cose »; ciò che, a parer mio, basta a toglier via ogni dubbio; tanto più che il tono della dedicatoria e specialmente le prime parole, stanno a indicare che almeno della *Novella*, precedente alla *Vita*, Girolamo avesse avuto contezza.

Ma più ancora c'illumina su questo proposito un punto della *Vita*. Anche il dotto e diligente Fabriczy ⁽¹⁾, parlando delle fortificazioni fatte dal Brunelleschi a Vico Pisano, di cui parla lungamente l'anonimo biografo ⁽²⁾, aveva notato che l'episodio narratovi con tante particolarità circa le parole dette pubblicamente da Niccolò da Pisa al Brunelleschi non può essere inventato. Ora noi aggiungiamo che quell'episodio ci dà l'impressione d'essere come un ricordo personale. La quale impressione a chi esamini attentamente il luogo si converte in certezza. Poichè può ben suppersi che quando scrive « et essendo in quel tempo di principale riputazione e guerrieri con esso noi Niccholò da Pisa », voglia significare « noi Fiorentini »; ma quando aggiunge, poco dopo, « e confortocci che la si mettesi in esecuzione innanzi a ogni altra cosa che si potessi havere dicendo » ecc., non lascia dubbio che l'autore si trovasse presente al fatto narrato, o come uno dell'ufficio dei Dieci della Balla mandati da Firenze (altre notizie dicono degli operai di S. Maria del Fiore) ⁽³⁾, o come uno dei « molti altri cittadini dei principali che erano stati al pigliare questo partito ». Ora noi conosciamo in quali anni cade questa missione fiorentina a Vico Pisano; poichè delle fortificazioni del Porto Pisano parla una provvisione del 7 dicembre del 1439; e sappiamo pure da un documento pubblicato dal Gaye ⁽⁴⁾, e confermato da una notizia degli Spogli Strozziiani, che nel 1435 furono eletti dalla Signoria di Firenze cinque cittadini a far fare la rocca di Vico Pisano. Se, dunque

⁽¹⁾ FABRICZY, *Filippo Brunelleschi* ecc., p. 380.

⁽²⁾ Ed. MILANESI, pp. 157 e segg.; ed. FREY, pp. 116 e seg.

⁽³⁾ GAYE, *Carteggio inedito degli Artisti*, I, p. 555 (Firenze, 1839). Spogli Strozziiani volume XX (Ser. II, t. 78), fogl. 76: « 1435 - Operai di S. Maria del Fiore vanno a Vico Pisano a vedere ordinare e fermare dove si deve fare la fortezza ».

⁽⁴⁾ GAYE, op. cit., I, 553: « 1435 - Quinque civium deputatio ad faciendum fieri arcem in Castro Vici Pisani » (FABRICZY, op. cit., p. 379). I nomi di questi cinque cittadini mancano, come mi assicura l'egregio avv. G. O. Corazzini.

il biografo del Brunellesco era parte di questa Commissione, è manifesto che non può essere il Manetti, allora dodicenne, perchè nato nel 1423 ⁽¹⁾.

2.

Il solo codice fino a qui conosciuto della *Vita* anonima del Brunelleschi era lo Stroziano-Magliabechiano (VIII, 4, 1401, segnatura attuale II. II. 325, nella Biblioteca Nazionale di Firenze). Oggi, per la seconda parte di esso, ne abbiamo uno pistoiese, di provenienza probabilmente fiorentina ⁽²⁾. Un confronto diligente lo fa credere non derivante dal Magliabechiano, per le varianti notevoli che offre, alcune delle quali correggono l'erronea lezione del Magliabechiano e delle stampe derivate da esso, sebbene in qualche parte l'amanuense del codice Pistoiese abbia abbreviato, in qualche punto manifestamente franteso e peggiorato il testo ⁽³⁾.

È un codicetto cartaceo della metà del secolo XVI. In principio stanno due carte bianche, ed una in fine; fra le quali sono comprese 49 carte numerate. A tergo della terza si legge questo titolo: « Copia del Modo, e ordine di Filippo di ser Brunellesco sopra della Cupola, MCCCXX »; e, in calce della stessa pagina, la scritta « di Antonio Benivieni », senza dubbio di mano diversa da quella che scrisse il testo, il quale comincia nella pagina di contro, alla metà circa della *Vita* anonima del Brunelleschi. Che questo nome non indichi l'autore dello scritto, bensì piuttosto il possessore del codice, a me par probabile, oltrechè per il modo di questa segnatura, anche perchè di contemporanei iuniori del Brunel-

⁽¹⁾ MILANESI, *Operette istor.*, ecc., p. XVI. L'osservazione nostra mantiene il suo valore anche se la presenza del biografo Vico Pisano si riferisce all'altra andata del Brunelleschi nel 1439; VASARI, II, 368, n. 1 (ed. MILANESI), Spogl. Strozz., I c., fol. 86; FABRICZY, op. cit., p. 380.

⁽²⁾ Il codice, che è proprietà di mio fratello avv. Luigi, in Pistoia, proviene dalla dispersa Biblioteca Ciulli pistoiese, della quale facevano parte codici e stampe provenute da Mons. Alamanni fiorentino, vescovo di Pistoia. Oggi è nella Nazionale di Firenze.

⁽³⁾ Se il codice pistoiese che sotto pubblichiamo è indipendente dal Magliabechiano nel senso che non ne è una copia sebbene possa esser derivato da un originale comune, abbiamo una ragione di più per credere che il Magliabechiano non è il vero originale, e una ragione di meno per credere che la composizione dello scritto sia del Manetti.

leschi che portarono questo nome non vi è, che io sappia, se non il celebre medico Benivieni, familiare del Ficino, di Lorenzo il Magnifico, del Poliziano, del Pico, e autore del libro famoso *De abditis morborum causis*, dedicato a Lorenzo Lorenzoni, e pubblicato poi dal fratello Girolamo nel 1507 ⁽¹⁾. Vero è che codesto medico insigne era fornito di molto ampia cultura, poichè il fratello Girolamo ci dice che dopo la morte di lui si diè « a frugare per la sua sceltissima biblioteca e ricchissima d'ogni maniera di coltura » ⁽²⁾; e sembra anzi che fra le altre famiglie fiorentine di cui era familiare, fosse anche quella dei Brunelleschi ⁽³⁾, presso la quale è probabile si conservassero notizie del grande omonimo, ch'egli può pure aver conosciuto nei suoi giovani anni, come l'anonimo autore della biografia, essendo morto nel 1502. Ma tutto questo non basta a dimostrarci che codesto Antonio Benivieni avesse così stretti rapporti coll'arte e cogli artisti, come l'autore della *Vita* e della *Novella* mostra assai chiaramente di avere avuto. Invece è più facile credere che quel nome indichi il possessore del manoscritto, se pensiamo che un Antonio Benivieni canonico esisteva alla fine del secolo XVI, circa all'epoca a cui appartiene la scrittura del codice Pistoiese.

Se è vero, come il Milanese suppose, che quel Girolamo a cui, nel codice Magliabechiano, è dedicata la *Vita*, sia Girolamo Benivieni, pur ritenendo che autore di essa non sia il fratello di lui Antonio il medico, avremmo, ad ogni modo, nel codice Pistoiese un documento assai autorevole, come quello che proverrebbe da una tradizione di famiglia; perchè l'Antonio Benivieni del secolo XVI, supposto possessore del manoscritto, sarebbe nipote del celebre Girolamo.

Ma checchè sia di questo punto che per noi rimane assai oscuro, il codice Pistoiese parve a noi per più conti meritevole di essere reso di pubblica ragione; non soltanto perchè, nella parte che ha comune col codice Magliabechiano, porta, come dicemmo, notevoli varianti e talora una lezione più accettabile, ma principalmente perchè contiene in fine una parte che nel Magliabechiano manca. Che questo sia mutilo perchè

⁽¹⁾ Intorno alla vita e all'opere di Antonio Benivieni il Vecchio, confronta l'*Elogio storico* premesso all'opera di lui: *Di alcune ammirabili ed occulte cause dei morbi*, pubblicata dal Dr. CARLO BURCI (Firenze, 1843).

⁽²⁾ BURCI, op. cit., p. 46.

⁽³⁾ PUCCINOTTI, *Storia della Medicina*, II, 2, p. 581.

il suo autore lo lasciasse interrotto opinarono dapprima il Baldinucci e il Moreni; e sebbene il Milanese sospettasse che la narrazione avesse dovuto continuare più oltre, e che della continuazione si fosse valso il Vasari, persisterono nella prima sentenza il Fabriczy ⁽¹⁾ e il Frey ⁽²⁾. Ma chi esamina il codice Magliabechiano non può non dar ragione al Milanese: perchè sarebbe molto strano che l'autore avesse scritto l'ultima pagina fino all'ultima linea, lasciando in tronco la narrazione con queste parole: *provvide ogni cosa con animo...*, senza compiere nemmeno la proposizione e il periodo. Ora il codice Pistoiese, che continua colle altre parole *di rifarsi quando el danaio vi fosse, e cosj fece*, conferma l'ipotesi del Milanese. La narrazione continua qui ancora per altre tre carte (cc. XLVII-XLIX); poi di nuovo è lasciata in tronco, e questa volta senza che il codice sia mutilo, perchè la pagina non è compiuta, e seguono altre due carte bianche. Può darsi che al trascrittore non importasse, per qualsiasi ragione, di andare oltre nella copia come aveva tralasciata tutta la prima parte della *Vita*; oppure che quivi realmente avesse termine l'originale. Certo è che l'opera non avrebbe potuto terminare così, e lo fa credere anche la biografia vasariana che conduce il racconto fino alla morte del Brunellesco. Ma la stessa *Vita* vasariana ci dà ragione anche di credere che non molto più oltre sarebbe andata la narrazione dell'anonimo biografo del punto a cui è pervenuta; perchè la costruzione di S. Spirito è l'ultima opera del Brunelleschi della quale parla lungamente il biografo aretino.

Questa nuova parte, ad ogni modo, della anonima *Vita* brunelleschiana, che il codice Pistoiese ci ha conservata, è notevole per più rispetti. Essa ci dà una notizia assai precisa e fino a qui sconosciuta, della parte della chiesa di S. Spirito che fu edificata vivente il Brunelleschi ⁽³⁾, e del compiacimento che egli sembra averne provato ed espresso ⁽⁴⁾. Oltre a questo le nuove pagine della *Vita* che ora vedono la

⁽¹⁾ FABRICZY, op. cit. Einleitung, p. XIII.

⁽²⁾ FREY, op. cit., p. XXVI: « *Milanese's Annahme, Manetti's Vita sei mutilata, ist unrichtig. Manetti hsrte einfach zu schreiben auf* ».

⁽³⁾ C. XLIX: « e quando Filippo hebbe fatto el modello e fondatone una parte »; e più sotto: « che la cominciò e fondò qualche cappella e tironne un pezzo su a' sua di ».

⁽⁴⁾ *Ibid.*: « egli usò in qualche luogo queste parole, che gli pareva havere posto una chiesa secondo la sua intentione in quanto al composto dello edifitio ».

luce confermano come il Vasari vi attingesse, amplificando a suo modo, anche per quel che riguarda il primo disegno e il proposito del Brunelleschi di voltar la chiesa verso il fiume ⁽¹⁾, come per i mutamenti che vi furon poi malamente introdotti ⁽²⁾, e pel giudizio estetico che sulla chiesa di S. Spirito dà questa più antica biografia. La corrispondenza di alcune espressioni e di alcuni periodi è così caratteristica ed evidente che non può su questo punto, parmi, nascere dubbio alcuno.

Nondimeno, mentre il Vasari ben poco ci dice sopra la storia della costruzione, il biografo anonimo ce ne dà notizie, le quali confermano quello che d'altronde sappiamo dai documenti ⁽³⁾. Già è notevole riguardo al codice Pistoiese ch'esso abbia tralasciata l'erronea indicazione cronologica « circa l'anno 1428 », che si trova nel Magliabechiano ⁽⁴⁾. Inoltre, il nuovo frammento ci dice che il Brunelleschi non solo fece il

⁽¹⁾ VASARI, II (ed. MILANESI): « considerava sommamente che la piazza arrivasse lungo l'Arno acciocchè tutti quelli che di Genova, della Riviera e di Lunigiana e del Pisano e del Lucchese passassero di quivi, vedessero la magnificenza di quella fabbrica ».

⁽²⁾ VASARI, *Ibid.*: « E nel vero se non fusse stato dalla maledizione di coloro che sempre... guastano i principi belli delle cose, sarebbe questo oggi il più perfetto tempio della cristianità. Così come per quanto egli è, è il più vago e meglio spartito di qualunque altro ».

ANONIMO: « veniva a essere più comoda a tutto il resto della città, e la faccia volta per modo che chi viene a Firenze di riviera di Genova, la vedevano in faccia passando per la via ».

ANONIMO: « ella era cosa bella che per avventura, dalla materia in fuori, ella non haveva parj tra christiani, nè ancora con gli 'nconvenienti fattivi e consentivi per altri ».

È da notarsi che mentre il Vasari segue qui l'Anonimo, con questo non ha alcuna parentela, almeno per la nuova parte, il *Libro d'Antonio Billi*, pubblicato nelle sue varie versioni dal FABRICZY, op. cit., pp. 430 e seg., e *Arch. stor. ital.*, 1891, I, e 1893, II, e nemmeno l'Anonimo Gaddiano (FABRICZY, op. cit., pp. 443 e seg.). Un'altra biografia brunelleschiana, che parimente non sembra abbia che fare con quella dell'Anonimo, trovasi fra le *Venti Vite d'Artisti fiorentini* scritte da G. B. GELLI, e pubblicate recentemente dal cav. GIROLAMO MANCINI nell'*Arch. stor.*, 1895, pp. 51-57. In essa è notevole la curiosa notizia, non data da altre fonti, d'un disegno della cupola fatto dal Brunelleschi, in proporzioni gigantesche, sul renaio d'Arno.

⁽³⁾ RICA, *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine*, t. IX, pp. 1 e seg.; CAVALLUCCI, nella *Nazione*, 13 e 14 settembre 1868; cfr. FABRICZY, op. cit., pp. 198 e seg.

⁽⁴⁾ MILANESI, p. 108; cfr. FABRICZY, op. cit., p. 199.

modello della Chiesa, cosa risaputa per altre notevoli testimonianze ⁽¹⁾, ma che altresì prima di esso aveva fatta una « pianta » dell'edificio (*un disegno in sul quale erano i fondamenti solo dello edifitio*). E finalmente ci dice che, vivente il Brunelleschi, la fabbrica era assai avanzata; il che ben risponde alle notizie dateci dai documenti pubblicati dal Cavallucci e dal Geymüller ⁽²⁾; come ancora l'altra indicazione del nuovo testo: *datovi principio, per le avversità della città per qualche anno poco vi si attese*, è puntualmente confermata d'altronde ⁽³⁾.

Un'ultima ragione poi c'indusse a pubblicare questa nuova parte dell'anonima biografia: la persuasione di offrire ai lettori alcune altre belle ed efficaci pagine di schietta prosa italiana; lo stile, il tono delle quali, a chi ben le consideri, non possono lasciar dubbio che appartengano alla stessa mano da cui fu scritta l'intera opera, alta testimonianza d'onore resa al grande maestro fiorentino.

Qui appresso faréno mentione di tutte le parti, che si contengono nel modello fatto (dal soprascritto Filippo) per exempio ⁽⁴⁾ della cupola maggiore, la quale ⁽⁵⁾ ne detti modi ⁽⁶⁾ si dee murare.

Imprima la Cupola dal lato di dentro lunga a misura di quinto acuto nelli angoli e ⁽⁷⁾ grossa nella mossa da piede braccia $3\frac{3}{4}$ e piramidalmente si murj si che nella fine congiunta con l'occhio di sopra, che ha a essere, fondamento et basa della lanterna, rimanga grossa braccia $2\frac{1}{2}$.

Facciasi un'altra Cupola di fuori sopra questa per conservalla dall'humido, e per che la torni più magnifica e gonfiata, e' sia grossa nella sua mossa dapiede braccia $1\frac{1}{4}$ ⁽⁸⁾ e piramidalmente segni, che infino all'occhio rimanga braccia $\frac{2}{3}$.

El vano che rimarrà fra ⁽⁹⁾ l'una Cupola e l'altra sia dapiede braccia 2; nel quale vano si metta le scale per potere cerchiare ⁽¹⁰⁾ fra l'una Cupola e l'altra, e finisca el detto vano all'occhio di sopra braccia $2\frac{1}{3}$.

⁽¹⁾ Vedile in FABRICZY, op. cit., p. 199, n. 2.

⁽²⁾ CAVALLUCCI, l. c.; FABRICZY, l. c.; GEYMÜLLER, *Architektur der Renaissance in Toscana*, Lief. 8, IX, p. 30.

⁽³⁾ Vedi FABRICZY, p. 200 e seg.

⁽⁴⁾ Il Cod. Magl. qui e altro ha: *exemplo*.

⁽⁵⁾ Magl. aggiunge: *cupola*.

⁽⁶⁾ Magl. aggiunge: *e forma*.

⁽⁷⁾ GUASTI e MILANESI.

⁽⁸⁾ Sullo scambio di queste misure nel testo del VASARI cfr. GUASTI, *La Cupola di S. Maria del Fiore* (Firenze, 1857), p. 29; CAVALLUCCI, *S. Maria del Fiore* (Firenze, 1881), p. 60 e seg.

⁽⁹⁾ Magl.: *da-all'*.

⁽¹⁰⁾ Magl.: *cercare tutto*.

Sieno fatti 24 sproni, che otto ne sieno innelli angoli, e XVI nelle faccie, ciascuno isprone delli ⁽¹⁾ angoli grosso dapiede braccia 7: dalla parte di dentro e di fuori nel mezzo di detti angoli in ciascuna faccia sia due isproni, ciascuno grosso dapiede braccia 4, e legghi ⁽²⁾ insieme le dette due volte, e piramidalmente murate insieme infino alla sommità dell'occhio inchiuso dalla lanterna per eguale proportione.

I detti XXIII sproni con le dette Cupole sieno cinti intorno da VI cerchi ⁽³⁾ di forti macigni ⁽⁴⁾ e lunghi e bene sprangati di ferro istagnato, e di sopra adetti macinghi catene di ferro che cinghino d'intornola detta volta con loro isproni; hassi a murare di sodo nel principio braccia $5 \frac{1}{4}$ per l'altezza, e poi seguino li sproni e dividansi le volte.

Il primo e secondo cerchio alto braccia 2, altezza ⁽⁵⁾ e 4° alto braccia $1 \frac{1}{2}$, el 5° e il 6° ⁽⁶⁾ alto braccia 1. Ma il primo cerchio da piede sia oltre a ciò afforzato con macinghi lunghi per lo traverso, sì che l'una volta e l'altra della cupola si posj in su e detti macinghi.

E nell'altezza d'ogni braccia 12 o incirca delle dette volte sieno volticciuole a botti fra l'uno isprone e l'altro per andito alla detta cupola, e sotto le dette volticciuole, fra l'uno isprone e l'altro sieno catene di quercia grosse, che leghino e detti sproni e cinghino, la volta dentro, e in su dette quercie una catena di ferro.

Gli sproni murati tutti di pietra di macigno, e pietra forte, e le faccie della Cupola tutte di pietra forte legate con isproni insino all'altezza di braccia 24; e da indi in su, si muri di mattoni o di spugna, secondo, che si delibererà per chi allhora l'harà a fare più leggieri che pietra ⁽⁷⁾.

Facciassi un andito di fuori sopra agli occhi che sia di sotto il becchatello ⁽⁸⁾ con parapetti istraforati e d'altezza di braccia 2 incirca, all'avvenante delle tribunette di sotto, o veramente due anditi l'uno sopra l'altro in sur una cornice bene ornata, e l'andito di sopra sia iscoperto.

L'acque della Cupola terminino in su una ratta di marmo larga braccia $\frac{1}{2}$ ⁽⁹⁾ et gietti l'acqua in doccie per ⁽¹⁰⁾ pietre forte murate sotto la ratta.

⁽¹⁾ Magl.: *negli*.

⁽²⁾ Magl.: *lunghe*.

⁽³⁾ Il VASARI: *archi*.

⁽⁴⁾ Così sempre. Magl.: *macigni*.

⁽⁵⁾ Aggiungasi *el terzo*, come leggesi nel Magl.

⁽⁶⁾ Magl. aggiunge: *cerchio*.

⁽⁷⁾ Dapprima era scritto *potrà* come si legge nel VASARI (cfr. GUASTI, *La cupola di S. Maria del Fiore*, p. 29). Poi fu corretto così.

⁽⁸⁾ Magl.: *imbecatellato*. VASARI: *ballatoio*.

⁽⁹⁾ Magl. $\frac{1}{3}$.

⁽¹⁰⁾ Magl.: *di*.

Facciassi VIII creste di marmo agli angoli nelle superficie della cupola di fuori, grossi come si richiede, alti ⁽¹⁾ braccia 1 sopra la cupola, scorniciate e attetto ⁽²⁾ largo braccia 2 di sopra, sì che braccia 1 sia dal colmo della gronda da ogni parte; e muovansi piramidali dalla mossa loro infino al fine.

Murinsi le Cupole nel modo di sopra senza alcuna armadura, massime infino a braccia 30; ma da indi in su in quel modo che sarà consigliato e deliberato per quelli maestri che la haranno a murare ⁽³⁾, perchè innel fare ⁽⁴⁾ la pratica insegna quello che si ha a seguire ⁽⁵⁾.

Tornando a Filippo, et all'anno 1420 pervenuto, data agli operai questa cosa per iscritto e fattone ricordo ⁽⁶⁾, parve essere certo che Filippo reggiessi di buono animo, che così si potessi fare e che lui molto se ne ricordasse ⁽⁷⁾; e molto chiaramente et più largo diceva le cose a bocca a chi nel dimandava, ch'⁽⁸⁾ havessi qualche interesse et fossi atto a riceverlo, che non haveva dato per iscritto; per modo che in buona parte molti, con ammiratione però, ne furono capaci assai, di che egli acquistò grandissima riputatione e fede, e predicavasi per tutto el suo ⁽⁹⁾ meraviglioso ingegno et intelletto. Il perchè ristrettosi insieme gli operai e consoli con altri capi dell'arte e della città, dopo molti ragionamenti, e' si fece questa conclusione, che Filippo fossi capo maestro principale di quell'opera, et allogoregliela con la provisione a sua vita di fiorini xxxvi di soggello l'anno; che mai più a capo maestro dell'opera ⁽¹⁰⁾ non si era dato meno, e per allora glie le allogorono per partito braccia XIII d'altezza e non più, dicendogli che volevano vedere come l'opera riesciva infino a questa altezza, e riuscendo, che seguirebbono la provisione et allogherebbongli il resto; il che Filippo prese a fare molto male volentieri in quanto per la utilità, ma rispetto all'honore d'interminò di farla come le cose s'andassino.

La città, come è detto, teneva dello umore delle porti del bronzo e tra i cittadini e della città e della arte era divisa e gareggiavasi e chi haveva fede ⁽¹¹⁾ in Filippo e chi haveva in Lorenzo (di Bartoluccio) ⁽¹²⁾ rispetto alle opere delle

⁽¹⁾ Magl.: *grosse e alte*.

⁽²⁾ Il FREY legge nel Magl.: *e a tetto* (cfr. la nota del FREY a p. 201). Il MORENI e il MILANESI: *a catetto*.

⁽³⁾ Mancano qui le parole seguenti del Magliab.: *da braccia 30 in su, secondo sarà allora consigliato*, che sono una inutile ripetizione.

⁽⁴⁾ Magl.: *nel murare*.

⁽⁵⁾ Magl. aggiunge: *finis*.

⁽⁶⁾ Magl. aggiunge: *a ciascuno*.

⁽⁷⁾ Erroneo in luogo di *rincorasse*, come leggesi nel Magl.

⁽⁸⁾ Magl.: *che v'avessi*.

⁽⁹⁾ Nel Magl. manca *suo*.

⁽¹⁰⁾ Magl. aggiunge: *insino a quel tempo*.

⁽¹¹⁾ Magl. aggiunge: *grande*.

⁽¹²⁾ di Bartoluccio manca nel Magl.

porti di S.to Giovanni, che riusciva bene, e la parte che ne teneva con Lorenzo fece ogni cosa segretamente, e chi alla scoperta che l'ha ⁽¹⁾ non fossi allogata a Filippo. Pensi ognuno ⁽²⁾ veduto com'ell'è fatta e il male che costoro facevano e il ⁽³⁾ gareggiare. E fu cagione e del poco salario e dello essergnene allogata la parte e non il tutto: ma Filippo confortato dalla parte sua huomini d'intelletto e savi, che la pigliassi a ogni pregio, a ogni modo d'interminò di farla. Il che veduto la parte di Lorenzo, che Filippo l'haveva presa fuori del loro credere, cominciarono a seminare zenzanie in questo modo; che 'l caso era di grande importanza e perchè ⁽⁴⁾ la spesa era picchola circa il salario e da non vi badare, pure che l'opera riuscissi bene; ma quello che era da fare stima era della vergogna se insino in XIII braccia non riuscisse, che eglino ⁽⁵⁾ erano da essere vituperati per tutto il mondo, e gli operai e consoli della lana, e tutta la universalità di quella e molto più il resto della città; perchè e' non si poteva fare non riuscendo che per tutto il mondo non si sapesse, perchè ella era cosa di grande aspettatione. Et essendoci venuti maestri di tutta christianità, e de' nostri rimastine quantità a dietro che solo reputavano à vergogna, aspettavano d'intendere com'ella riusciva, e perchè ella era cosa nuova et ammiranda e da tutti contraddetta, e cominciarono a dire che (e)gli era miglior partito e più sicuro a dargli compagnia e con altrettanto salario e non meno perchè Filippo non avanzassi Lorenzo in honore; e tanto più agevolmente l'ottennono perchè tra amendui e maestri non era el salario di un buono. Et hebbono questi amici di Lorenzo tanta forza, tanta è la rabbia di chi gareggia, che gli fu dato per compagno alla prova delle dette ⁽⁶⁾ braccia. Filippo, vedutosi fare questa ingiuria e villania, hebbe qualche ribrezzo di rifiutarlo, come quello delle porti, ma non fu lasciato dai cittadini della parte sua. Il perchè nel fare si misse mano con questa coppia di capi maestri architetti. Niente di manco con l'ordine et promessa di Filippo per ischrittura et a parole, che erano state molte in aperto, e da Filippo dette molto largamente in su la sententia sua, e vi ⁽⁷⁾ stava gagliardo e senza nessuno timore, e ciascuno haveva fiorini 36 l'anno; in segreto et anche parte in aperto, Filippo e chi il favoreggiava haveva grande dispiacere che la conclusione si fosse fatta in questa forma, pure la cosa andò così; et venendosi alle preparationi del fare, a Filippo parve di far una cupoletta picchola di legname per exempio, et così bisognò che si desse anche a fare a Lorenzo, che per tale ca-

(1) Correggasi *la*, com'è nel Magl.

(2) Magl. aggiunge: *oggi*.

(3) Magl.: *per*.

(4) Magl.: *che*.

(5) Magl.: *che gli*.

(6) Magl. aggiunge: *14*.

(7) *vi* manca nel Magl.

gione si accompagnò con uno Bartolomeo ⁽¹⁾ legnaiuolo, e feciollo come parve loro; e che così fossi, si trova una partita a uscita per l'uno e una per l'altro nel MCCCCXIX, messa a uscita a Filippo di Ser Brunellesco lire 50,15 piccoli per modello che fecie per principio ⁽²⁾ della cupola maggiore, et a Lorenzo di Bartoluccio, orafo lire 300 per rimunerazione e fatica durata in fare et ordinare e modegli per la maggiore cupola, al libro di Migliore di Tommaso addì 3 di ottobre 1419, che dice: el sopradetto Lorenzo le dette lire 300 per la detta fattura e fatica infare e ordinare il detto modello per Bartolomeo legnaiuolo compagno del detto Lorenzo, e qualunque escetto di detto Lorenzo ⁽³⁾, per ristitutione di spese per esso Lorenzo e qualunque a lui ne detti modegli, e ciascheduno di quelle ⁽⁴⁾ e per qualunque cagione ricevente, debbono addimandare intorno alla detta opera, eccetto solo per la persona di Lorenzo per vigore di stantiamiento fatto per gli operai addì XI di agosto MCCCCXIX per mano di Lorenzo Pagoli loro notaio; e tutta questa intemerata si truova a uscita; le quale spese in Lorenzo con dell'altre assai furono gittate via per le gare e contraverso de' cittadini, perchè a nulla s'adoperarono. E fu sì pertinace questa cosa tra e ⁽⁵⁾ cittadini, che infino nell'anno del MCCCCXXI, Filippo e Lorenzo, ciascuno fu chiamato governatore della cupola maggiore, e vi stettono a fiorini tre il mese. E in detto anno a Filippo fu accresciuto per ⁽⁶⁾ insino a fiorini otto e un terzo, e Lorenzo insino nell'anno seguente a detti fiorini tre. Et in questo anno finì el suo salario, ma nelli epiteti de loro anni tutto questo tempo Filippo di Ser Brunellesco non hebbe da ⁽⁷⁾ vantaggio se non che al suo nome era aggiunto *inventore*, che non era a quello di Lorenzo di Bartoluccio. Hora havendosi a murare quelle otto faccie ⁽⁸⁾ del muro, che sono da gli occhi al cominciare del volgere della tribuna, stimando sempre Filippo che l'opera in fine in qualche ⁽⁹⁾ modo havessi a rimanere nelle mani sue, come se la fossi in tutto sua opera, e'

⁽¹⁾ Magl.: *di* che il FREY supplisce con « Marco dello Studio » e il MILANESI con « Bartolomeo di Francesco ».

⁽²⁾ Magl.: *fe per exemplo*.

⁽³⁾ Questo periodo è notevolmente diverso nel Magliabechiano (MILANESI, p. 121; FREY, 93): « et a Lorenzo di Bartoluccio al libro di Migliore di Tommaso a dì 3 ottobre 1419, che dice: et a Lorenzo di Bartoluccio orafo lire trecento per rimunerazione et fatica durata in fare e ordinare e modegli per la maggiore cupola per Bartolomeo legnaiuolo compagno del detto Lorenzo e [per] qualunque eccetto solo el detto Lorenzo ».

⁽⁴⁾ Magl.: *quelli*.

⁽⁵⁾ e manca nel Magl.

⁽⁶⁾ per manca nel Magl.

⁽⁷⁾ Magl.: *di*.

⁽⁸⁾ Magl. aggiunge: *distese*.

⁽⁹⁾ Magl.: *quel*.

non altrimenti si governò che piacque anche molto a chi gli dava favore e con artificio meraviglioso legghò le faccie di nanzi con quelle di dentro perchè e' vi haveva a essere su due volte; dove sono molte pietre di macingho che tengono da l'un luogo al l'altro così per traverso con varie intacchature e incastrature, et in questa cosa andò qualche anno di tempo; di che Filippo fecie pensiero se con industria e' si poteva levare da dosso Lorenzo, sappiendo che di simili cose e' non intendeva fuori del consueto, et havendo promesso et havendo a venire l'ordine da lui secondo la scrittura, vi misse sotto ⁽¹⁾ mano e cominciò secondo detto ordine e quello che diceva Filippo e quello si faceva. Venendo di poi al cominciare ⁽²⁾ della cupola doppie, e' se ne fece qualche braccio senza difficoltà e senza paura di chi murava, perchè elle erano quasi dritte, ma e' non furono molto in su che gli accadde due cose d'importanza; e ⁽³⁾ crescendo tuttavia più il pericolo e la paura de' maestri e degli altri che vi si adoperavano pel non havere sotto l'armadura nè alcuno parapetto e la altezza dava pure terrore e non piccholo, le quali due cose furono, l'una l'havere a fare e ponti che si discostavano da quelli che si erano fatti in sul primo piano per cominciare; l'altro fu la catena che pareva che fosse necessario fare, perchè haveva ⁽⁴⁾ a cignere d'intorno la cupola coperta, come dice nel Ricordo di Filippo in sull'opera; e in sul lavoro ⁽⁵⁾ che si murava erano assai maestri di cazzuola e così manobali, e in fino a un certo termine potevano lavorare con l'ordine di Filippo, dato da lui ⁽⁶⁾, e non vi essendo altro modo da quell'ordine in su bisognava che ognuno si stessi, e perchè eglino ⁽⁷⁾ erano poveri huomini, loro medesimi si ricordavano il provvedersi, dopo quel tanto che sapevano. Il perchè veduto questo, Filippo una mattina non si levò dal letto, anzi vi si stava fingendo d'esser malato e massime di doglie di fianco; et dolendosi e facendosi scaldare panni e fare altri preparamenti, e simili rimedi a tale male, dove egli era uso a essere quasi sempre mai el primo che fosse in su l'opera ⁽⁸⁾, concorrendo ⁽⁹⁾ a ogni punto havere a domandare delle cose, e non vi essendo all'usato chi domandare, si facievano a Lorenzo; e lui sappiendo che l'ordine di Filippo e quello si haveva a seguire e non havea bene inteso, perchè Filippo lo teneva nascoso quanto poteva, e Lorenzo non ne voleva domandare per non parere ignorante, e perchè e' sapeva

(1) Magl.: *drento*.

(2) Magl. aggiunge: *al fare delle volte*.

(3) Magl. non ha l'e.

(4) Magl.: *ch'aveva*.

(5) Magl.: *lavorio*. Il periodo ha in detto codice una interpunzione diversa, quindi un senso alquanto diverso: « *come dice nel ricordo di Filippo. In su l'opera ed in suo lavoro* », ecc.

(6) Magl.: *con l'ordine dato da Filippo*.

(7) Magl.: *gli*.

(8) Magl.: *a tale opera*.

(9) Magl.: *occorrendo*.

che e' vi era con dispiacere di Filippo e non glie le harebbe detto; e non voleva commettere, dicendo alcuna cosa qualche inconveniente che Filippo si fosse potuto dolere, che l'ordine gli fosse stato guasto, e che se ne havesse dipoi a disfare qualche cosa apparente, ond'egli avessi vergogna, e Filippo ne cresciessi in honore e riputatione, che gli pareva che n'avesse acquistata troppa; non sapendo che si fare, confortava a sellecitare che Filippo ne venissi, e quando mandava là de maestri di cazuola che parlassino come dalloro ⁽¹⁾, e quando el provveditore ⁽²⁾; e fingendo Filippo di stare a ogni ora peggio ⁽³⁾, la cosa andò tanto oltre che gran parte delle opere si stavano, onde nell'opera si facea romore assai, e gli amici di Filippo, a cui era detto qualche cosa, dicevano: pure non v'è Lorenzo? Se Filippo ha male ch'è sua colpa? nessuno ha maggiore dispiacere di lui. E a chi della parte contraria caricava Filippo dicendo che fingeva haver male perchè e' si pentiva d'essere entrato in tale impresa et essere ⁽⁴⁾ imbarcato, più per parere meraviglioso che per essere, che ora non gli dava il cuore ⁽⁵⁾; et era loro agevole a fare entrare questa credenza, perchè a molti ancora pareva impossibile che riuscissi. E dopo alcuno di Filippo venuto a l'opera, mostrando con difficoltà rispetto al male e dicendo che questo gli poteva accadere ad ogni ora che a Dio piacesse, e così a Lorenzo come a lui, cominciò ⁽⁶⁾ a mettere innanzi che il bene della fabrica era che come il salario era diviso, così si dividessino l'operationi delle cose che occorreano di per di, acciocchè il lavoro si mettesse innanzi senza danno, e che e'gli occorreano per le prime cose et immediate e ponti e l'ordine del murare per una cosa, et una catena che haveva a girare intorno alla Cupola che andava coperta ⁽⁷⁾; e che Lorenzo pigliassi quello che volesse et attendessivi, che lui piglierebbe l'altra. Donde che ⁽⁸⁾ Lorenzo fu costretto a consentirgli questo partito, e pigliò di fare la catena sperando con il mezzo di quella che è in S.^{to} Giovanni dover fare all'exempio quella ⁽⁹⁾ Cupola bene; e de' ponti e del modo del murare e come e' si havevano a fare ⁽¹⁰⁾ che era istraordinario, e' non haveva alcuna notitia. Dicendo che voleva la cura della

(1) Magl.: *da loro.*

(2) *etc.* aggiunge il Magl.

(3) Magl.: *E fingendo Filippo a ogni ora di stare peggio.*

(4) Magl.: *E chi della parte contraria caricava che Filippo fingeva d'avere male perchè si pentiva d'essere entrato in tale impresa: che s'era imbarcato ecc.*

(5) Magl. aggiunge: *di farlo.*

(6) Il Magl. legge: *Dopo alcuno di mostrò con difficoltà essere venuto all'Opera e diceva che questa poteva ritornare ogni ora ch'è a Dio piacesse, e così a Lorenzo come a lui: e cominciò ecc.*

(7) Magl.: *per l'altra.*

(8) *che manca nel Magl.*

(9) Magl.: *della.*

(10) Magl. legge: *E de' ponti, del modo che s'avevano a fare e del modo del murare che era straordinario ecc.*

catena, Filippo disse: alla buona hora, et io piglierò la cura de ponti e del murare. Lorenzo d'addirizzò all'opera sua e feciela in propria forma come gli parve quella di S.^{to} Giovanni, e questo fu circa al MCCCCXXIII: et Filippo alla sua e fece e ponti e murare e tirare innanzi; e quali furono di nuove forme e necessari; e così con nuove forme di murare e riparare che errori ⁽¹⁾ e pericoli non venissono se l'opera si tirava innanzi. Venendo al ⁽²⁾ termine del porsi la catena ella si puose su; quando ella fu finita ⁽³⁾ e tutto et posta ⁽⁴⁾, Filippo le pose ben mente, e non gli parendo che la fussi sufficiente del potere tenere el bisogno, e che in altra forma bisognava farla; e cominciò pure piacevolmente a seminare fra e suoi ⁽⁵⁾ fautori; come quella catena non istava per giovare a nulla, e che bisognava farla in altra forma a ogni modo ⁽⁶⁾, e feciela loro capace in modo, che quando e' vidde ⁽⁷⁾, che la intendevano bene e' dimostrò loro, che Lorenzo e la sua provisione v'era dannosa; prima, perchè tutta la spesa della catena era gittata via, che non fu picchola, l'altra che quella spesa di fiorini 36 l'ano di Lorenzo, era una spesa, che si poteva fare senza essa. Il perchè dalli operai fu commesso a Filippo, che mostrasse come la si havesse a fare, che ella adoperasse il bisogno, il che e' mostrò tanto evidentemente, e che la catena fu commessa in lui, e feciela in tutta perfetione, e truovasi addì 31 di agosto MCCCCXXIII a uscita: a Filippo detto inventore e governatore della muraglia della maggiore cupola per più artefici per lui fatti, et massimamente per il nuovo modello per lui al presente dato alla detta opera, sopra alla catena grande del legname della Cupola, e per essa a perfetione condocere per tutto fiorini 100 d'oro stantiati per e' consoli, e per li operai addì 27 di agosto MCCCCXXIII, per mano di ser Pagolo di Lorenzo Pagoli, notaio all'opera alla uscita di Gherardo di m. Filippo Corsini; e una partita pure nel MCCCCXXIII a uscita: fiorini 10 per tutta sua fatica di trovare ⁽⁸⁾ delle castella della cupola grande. Feciene anco modello uno m. Antonio da Vercielli ma piacque più quello di Filippo, e non ebbero però tanta forza gli amici di Filippo colla sua sperienza, che con quello medesimo salario, e in compagnia di lui, e non vi stessi poi circa di 3 anni. Veduto di poi gli amici di Filippo non poterne spiccare Lorenzo, e per mille sperientie vedutasi la virtù di Filippo, feciono tanto che nel MCCCCXXVI e' lo ridussono a salario di fiorini cento l'anno a vita, e Lorenzo vi stette qualche un'anno poi ⁽⁹⁾

(1) Magl.: *errori*.

(2) Magl.: *el*.

(3) Magl.: *ella fornita*.

(4) Magl.: *e posta su e tutto*.

(5) Magl.: *tra' sua*.

(6) Magl.: *e che la bisognava fare in altra forma*.

(7) Magl.: *vide*.

(8) Magl.: *trovate*.

(9) Magl. aggiunge: *pure*.

a fiorini 3 il mese, e di poi vi rimase Filippo solo, e fece tale esperienze ⁽¹⁾, e dette tale speranza di sè che delle xiii b.^a e' non era a fatica alle 7 che col consentimento ⁽²⁾ di tutti i cittadini, che ⁽³⁾ concorrono unitamente ⁽⁴⁾ allogargliela insino alla fine, et etiam dio dopo la Cupola della lanterna e d'ogni altra cosa appartenente alla muraglia di d.^a chiesa, che secondo che si vede poi per esperienza fu propria operatione di Dio, però che questo partito fu cagione che si preparò innanzi alla forma della lanterna, e a tutte le macchine e ordini ⁽⁵⁾ appartenenti, acciò che non si essendo preso quel partito, non havendo riparato Idio in altro modo, agli altri modegli che furono messi innanzi, ella sarebbe forse altrimenti: l'operazione di Filippo a questa cosa, si vede, che certamente fu opera di Dio fuori dell'ordinario: di che oltre alli doni hauti per mezzo di detto Filippo, noi siamo tenuti di ringratiarlo assai. Et avvedendosi di havere e volgere la Cupola, e' principali maestri di cazzuola si ristringono insieme, dicendo ciascuno ⁽⁶⁾, delle otto faccie della cupola, dovranno essere allogate per capo a uno maestro di cazzuola. Et in vero così era la intentione di Filippo, e anche delli operai, e forse havevano udito, perchè tutto di gli occorreva havere a ragionare di simili cose, e per la meraviglia di quello, la qual' cosa non era suta usata, che si sapesse, sempre havevano gente intorno, che facevano cerchio, che se ne dolse molte volte con varie persone che gli davano grande noia, a ogni uno andava cicalando, chi quello che diceva, e chi arrogando, e chi dicendo che gli haveva detto di fare cosa che non l'haveva mai pensato; et anco erano alcuni, chi per ischernò, e chi per sollazzo facevano de trovati. E feciono pensiero quei ⁽⁷⁾ maestri di cazzuola, essendosi imposti del come e ingordamente di non si mancare della fede, e quando e ne furono richiesti non si andò troppo in là, che Filippo si avvidde del fatto, e disse loro: voi vi siete imposti insieme a vostra utilità, e a danno dell'opera, stimando che non si possa fare senza voi, ma e' non vi riuscirà punto fuori del dovere, che non potendo havere voi lo farò fare a 8 Lombardi e cominciò co' Lombardi a mettere in opera e con suo' modi gli adattava, et amaestrava, si che coloro s'avvidono dello errore loro, e furono contenti per le cose ragionevoli, e in quel modo furono adoperati e così si tirò innanzi l'opera con meravigliosa industria e prudenza di Filippo, et era nel suo provvedimento questa meraviglia, che non gli pareva cosa nessuna nuova, ma pareva che ne havesse fatte più

⁽¹⁾ Magl.: *esperienza*.

⁽²⁾ Magl.: *degli operai e de' consoli e de' consigli e corpo di tutta l'arte della lana, col consentimento*.

⁽³⁾ *che manca* nel Magl.

⁽⁴⁾ Magl.: *a*.

⁽⁵⁾ Magl.: *ordigni*.

⁽⁶⁾ Magl.: *dicendo: ciascuna*.

⁽⁷⁾ Magl.: *questi*.

a' sua di. E tra la pelle delle cupole di verso el dentro della chiesa e 'l di fuori, dove sono gli embriici così della sua coperta sono in vari luoghi vari provvedimenti, e sue industrie: delli scoperti è molto maggiore numero de coperti per riparare a' casi de venti, e de tremoti, e del peso suo medesimo, che potesse nuocere, così allo ⁽¹⁾ ingiù in un luogo, e più come all'insù, rispetto ai soperchi all'ingiù; et sonvi molte pietre e delle nascose nelli angoli, che non appariscono a nessuna evidenza, e di quelle che appariscono, e di quelle che appariscono in parte di macinghi lunghi, che quando e' ne parlava agli scarpellini, a nessun modo lo potevano intendere; e quando con terra molle, e quando con cera, quando con legname; e in vero lo serviva molto quelle rape grandi, che vengono la invernata in mercato, che si chiamano calicioni, a fare e modegli piccholi e a mostrare loro. E ora era per questo caso a' fabri per diverse e varie cose di ferramenti, che gli artefici medesimi con fatica gli intendevano; ora a' legnaiuoli con nuovi modi, e nuove fantasie e provvedimenti per vari rispetti, di cose che non si credeva, che mai più per persona fussino state pensate, e de' lumi che servissino a luoghi e de' saliri et iscese e del' fuggire le percosse, di chi andava ⁽²⁾ a andare, e le cadute ne' bui, et ogni iscandolo, et così ogni pericolo, e non che pericolo ma le paure e gli errori, di quelli che muravano, e che servivano loro. E perchè e garzoni e maestri che istavano a lavorare, che erano tutte a loro spese, non perdessino tempo chi non vi venisse provveduto, ordinò che vi fosse chi vendesse vino e chi pane ⁽³⁾, e così ogni provvedimento da non si scioperare, e da non mancharè loro cosa nessuna; e così ⁽⁴⁾ questi modi e molti altri, si portò in tal' forma, che venne al' fine delle cupole, con grandissima bellezza, e fortezza, e comodi per tutti i casi, e risparmi della opera, e senza alcuno mancamento, e grandi contenti d'ognuno ⁽⁵⁾, et intendente et ignorante che la vedeva, e con sua grandissima fama e gloria, giudicando ogni huomo, che uno solo al mondo era sufficiente, e questo era chi l'havea fatto: donde si denotava, che la fu propria operatione di Dio. E non vi si metteva una picchola pietra, nè un mattone a suo tempo, che non gli volesse vedere, e se l'erano buone, e se l'erano ben cotte e ben nette; a che non s'e' poi usata nessuna diligentia, che oggi non si attende, se non a quello che pare risparmo, e mettevvisi ciottoli di fiumi e mattoni crudi et ogni gagliofferia: la diligentia che e' metteva nella calcina era meravigliosa e andava alle fornaci in persona rispetto alle pietre di esse, e rispetto a cuocere, che pareva d'ogni cosa maestro, così e mescugli delle rene con la calcina, e di quello, che bisognava. Il perchè qualunque così di fuori come nella ciatà havesse a fare cosa nessuna d'importanza, o di edifici

⁽¹⁾ Magl.: *alla*.

⁽²⁾ Magl.: *aveva*.

⁽³⁾ Magl. aggiunge: *e cuochi* (forse *e cacio*).

⁽⁴⁾ Magl.: *con*.

⁽⁵⁾ Magl.: *ogni huomo*.

pubblici o privati o sacri o profani, o di fortezze o di qualunque ⁽¹⁾ altra cosa simile, mandavano per lui, e molti sig.ri ne scrivevano alla sig.ria e a de principali per havere gratia ⁽²⁾ di haverlo; et in molti luoghi gli bisognò andare; et ogni cosa, che e' consigliava, et era per lui messa innanzi, appariva di grandissima ammiratione, e piena d'ogni generatione di lode, e non meno avvenne nella nostra città. El perchè molti edifizj pubblici e privati e' vi fu preposto, et heb bene a dare, e a fare i disegni e modegli ⁽³⁾, secondo che bisognava, e alcuni ediftii gli furono guasti non si mettendo in esecuzione appunto secondo l'ordine suo per ignorantia, e presuntione hora di questo, hora di quello, quando egli era hora a questo Principe, e hora a questa comunità. E fra gli altri, che mi comincerò a de' primi di Firenze, e' fu richiesto del fare el' Portico dello spedale delli Innocenti da l'arte et università di porta Santa Maria, che ne sono padroni, et hannone la cura, del quale Portico era a bastante el disegno solo senza modello di legname, e così fecie, e di quanto e' fu richiesto, fu quello spatio, che importava ⁽⁴⁾ sopra el Portico, e da ciascuno dei lati del Portico uno spatio solo, che era messo in mezzo tra due pilastri di macinghi acavallati, di che e dette loro el disegno appunto, e misurato a b.^a piccole, el quale disegno è ancora in propria forma nella udienza ⁽⁵⁾ della detta arte, dove sono molte varie e belle considerationi e per pochi intese le cagioni; e a bocca mostrò a maestri di murare, e agli scarpellini, et così a certi cittadini capi dell'arte, et operai deputati a tale cosa, perchè per un tempo, egli era forzato dovere stare altrove: del quale luogo tornando, el Portico era fatto in quella ⁽⁶⁾ forma, che gl' è al presente, che dette a Filippo grandi dispiaceri perchè in molte cose n'erano usciti, e non parendo a qualcuno di quelli operai, per arroganze ⁽⁷⁾ essere di manco autorità che Filippo, l'havevano fatto, stimando che Filippo lo lodassi, e non lodandolo di poterlo difendere che le istessino bene. Il perchè Filippo biasimando delle cose, massime uno di loro, quello che haveva più errato, si recò alla difesa: sonvi più mancamenti principali e molti evidenti da quello disegno discrepanti che Filippo havea fatto ⁽⁸⁾, e lasciato, che ancora si possono vedere chi gli ricercassi: l'uno è nel fregio che va sopra gli archi del Portico, l'altro è nell'architrate, così in due finestre i membri de pilastrelli che doveano muovere insu la cornicie, che v'è per davanzale delle finestre, e andavano a sostenere la cornice, la quale cornice doveva apparire, dov'è hoggi

⁽¹⁾ Magl. legge: *generazioni di muramenti o di macchine da essi o di qualunque.*

⁽²⁾ Magl.: *ricere grazia.*

⁽³⁾ Magl.: *disegni e modelli.*

⁽⁴⁾ Magl.: *impostava.*

⁽⁵⁾ Magl. aggiunge: *de' Consoli.*

⁽⁶⁾ Magl.: *nella.*

⁽⁷⁾ Magl. aggiunge: *non.*

⁽⁸⁾ *fatto* manca nel Magl.

la gronda del tetto; così una aggiunta di muramento, fatto, dal lato di verso mezzo dì, che apparisce di fuori lungo la faccia del Portico nel quale e' s'esce delle proporzioni di Filippo oltre allo errore della giunta; et hevvi uno architrave, che rivolge allo ingiù, e va insino alla risega dello ediftio: insomma tutte le cose di mancamento, nè d'altro, che di presuntione, di chi fe fare così di sua autorità. E recandosi quel tale alla difesa, Filippo, lo convinse ⁽¹⁾ che non sapeva, che si dire, et honesto non è nominare chi e' fu, ma difettare e rimuovere le cose di simili huomini è gran prosuntione, e nelle cose di Filippo s'è veduto per esperienza; poi molte volte nel fine, che nulla s'è rimutato, che non gli sia tolto di bellezza, accresciuto di spesa, e buona parte indebolito di ediftii e impediti della loro necessità. E in questo medesimo tempo, o poco poi gli fu allogato el fare a suo modo quella cappelletta, che è in Santa Felicità nel canto come s'entra dentro per la porta dinanzi a man destra, che fu nuova foggia a quel tempo, et è bellissima et così fece la pila di marmo dell'acqua benedetta, da quel lato in su le scalce di detta cappella, che tutto e della cappella e della pila furono cose nuove, e pellegrine, che facevano meravigliare tutti gli huomini intendenti, e di buon gusto naturale. E di quindi nacque che havendosi a fare la casa de' Barbadori, che è in borgo Santo Iacopo all'entrata del Ponte vecchio a man sinistra all' lato alla torre de Rossi ella fu allogata a lui, la qual casa a caso veniva insù quel sesto con tante difficoltà gli habituri, che di lui di case private si sarebbe veduto meraviglie, per quello che ragionano ⁽²⁾ con chi gnene dette la commissione, e ad altri per quello che v'è fatto, che bene che non sia molto ⁽³⁾, per quello, che si può arbitrare, si può largamente acconsentire: la qual casa de' Barbadori rimase indietro, perchè chi rispondeva, falli a suo crediti ⁽⁴⁾, et assè non meno.

E di poi ritrovandosi el Palagio della Parte guelfa cominciato quel lato, che meno verso la via, che si chiama porta santa Maria, essendo lui fuori, e la muraglia fuori di terra infino ⁽⁵⁾ circa b.^a 2 presso al davanzale delle finestre principali, fatto insino a qui, e condotto per maestri ordinari, e de' migliori della città secondo quei tempi, fu disputato, che lui lo finissi, e si l'udentia, e si l'andito, che viene dalla sala vecchia, e si la sala nuova, dove se ella si fosse finita per quello, che v'è fatto, e per quello che v'è ordito di dentro e di fuori, si può largamente chi ha buon gusto giudicare la bellezza ch' v'haveva a essere. E chi vuole veramente bene gustare le ⁽⁶⁾ virtù sua, vadia a vedere el Palagio dei nostri Priori, dove si è sopportato ogni spesa per farlo bellissimo, così nella

(1) Magl. aggiunge: *di tutto*.

(2) MILANESI: *ragionò*.

(3) Magl. aggiunge: *e*.

(4) Magl.: *creditori*.

(5) *infino a manca* nel Magl.

(6) Magl.: *la*.

sala principale del consiglio, come in quella della udientia ⁽¹⁾, et in ciaschun'altra e consideri quello della parte Guelfa, insino a dove ella è, e vedrà, di che ragioni e ⁽²⁾ ornamenti è, apparecchiato a quella della Parte, per quello che è fatto insino a dove ella è, e vega poi quelle del Palagio fornite, e quelle a cui non manca se non la dipintura, e la doratura ⁽³⁾. E perchè dove debba essere le lode sua, non apparischa biasimo, nè se ne pigli cattivo exemplo, dirò io qui qualche cosa più. Filippo infra l'altre cose ordinò quei pilastri piani di fuori, che dove appariva canto del Palagio di fuori, quel tale canto era messo insù e davanzali in mezzo da due dei detti pilastri, e a ⁽⁴⁾ due canti che più non ve ne apparisce, che si feciono a tempo di Filippo, sono murati bene, e postovi su' e pilastri bene, ma nella faccia di Terma, si determinò poi, che apparissi un altro canto come si vede sopra a quelle botteghe della seta, che v'è ⁽⁵⁾ architrave et fregio, e cornicie con la rivolta, e puossi vedere quivi che quello pilastro che v'è, non e' posto bene, e che chi velo fece porre, non intendeva la mente di Filippo nel bene, e non pose mente gli ⁽⁶⁾ altri de' canti, come gl'erano murati; e fu cagione di questo inconveniente non piccholo un cittadino di buona reputatione che haveva opinione d'intendere, e molto si travagliava di simili cose e mettevansi innanzi, e fu quel medesimo che fu cagione di oscire di tutti i suoi ordini del Portico, e faccia dello spedale delli Innocenti. Queste cose ho io dette perchè veggendosi pe' tempi a venire con l'autorità di Filippo, e ⁽⁷⁾ credendosi che così fossi non si facessi delli errori nè se ne scusassi il quale edifitio rimase indietro, parendo a chi governava la città, che a tale magistrato fosse il meglio torre qualche cosa di riputatione che aggiungerle: in su la quale sententia s'è poi continuamente perseverato. E ⁽⁸⁾ così gli fu allogato el tempio degli Agnoli ordine di m. Matteo Schalari ⁽⁹⁾, e altri grandi di quella casa, alla spesa, el qual tempio è fondato di fuori a faccie XVI, e a faccie VIII nel di ⁽¹⁰⁾ dentro, e dalle cappelle insù faccie VIII medesimamente preparato e fatto insino, a dove hoggi si trova, che è, ragguagliato vel circa tutto intorno quanto alzano e pilastri delle cappelle non postovi ancora su' e capitegli; et è di tanta durabilità e artificio, per le difficoltà che vi acchadevano, che e' una grandissima muraglia ⁽¹¹⁾: insul qual tempio alle virtù di Filippo sarebbe da dire assai, trovandosi el

⁽¹⁾ Magl.: *Audienza*.

⁽²⁾ e manca nel Magl.

⁽³⁾ Magl.: *dipinture e le dorature*.

⁽⁴⁾ Magl.: *i*.

⁽⁵⁾ Magl. aggiunge: *l'*.

⁽⁶⁾ Magl.: *agli*.

⁽⁷⁾ e manca nel Magl.

⁽⁸⁾ e manca nel Magl.

⁽⁹⁾ Magl.: *Scolari*.

⁽¹⁰⁾ di manca nel Magl.

⁽¹¹⁾ Magl.: *meraviglia*.

modello, e finendosi secondo l'ordine suo, che bene che sia tutto al modo antico di dentro e di fuori, e ⁽¹⁾ invenzioni di qualità per quello che si vede, insino a dove egli è, che e' tentava cose nuove e belle, e sonvi difficoltà, che recano grandi inconvenienti, a' quali è rimediato hoggi ⁽²⁾ e fuggimenti di spesa dove s'apparerebbe molte cose, chi le pensassi, e cercassi, e farebbe l'huomo di varie cose meravigliare, di che si fa più utile ricercatole, che uditole narrare: dal qual tempo in qua parendo a qualcuno bella cosa non lo intendendo, e non ricercato ⁽³⁾ in propria forma, come è il tempio, di persuaderlo a fare altrove non conoscendo infra l'altre cose, che il tempio per se medesimo non serve ⁽⁴⁾ a quello, che gli è appichato, nè come sia adatta ⁽⁵⁾ la cappella maggiore nel coro.

Così medesimamente murandosi la chiesa di S. Lorenzo di Firenze principiato per i popolani di quella, e fattone capo maestro el Priore della chiesa che vi era in quei tempi, che era opinione che gl'intendessi secondo gli altri architettori di quei tempi e havevala cominciata di pilastri di mattoni: Giovanni d'Averardo de Medici, che si diceva il Bicci, huomo di grandissima reputatione, e ricco, e de maggiori della Città ⁽⁶⁾, havendo a fare la sagrestia, e una cappella, che così haveva deliberato e ordinato e promesso lui stesso, e essendogli messo nelle mani di Filippo, desiderando Giovanni ⁽⁷⁾ fare qualche bella e ricca cosa, ne fu a ragionamenti, e veduto Giovanni le nuove, e belle invenzioni di Filippo entrorno in ragionamenti di tutta la chiesa e fu da lui dimandato della chiesa, quello che era preparato, e murato infino a qui: il che ⁽⁸⁾ Filippo fu costretto a dire il suo parere di quello che vi era fatto, sempre lodando e commendando, ma se si potesse fare più bella cosa, e più ricca, gli mostrò più modi: il perchè Giovanni ristrettosi con degli altri del Popolo, e perchè egli appariva molto ricco di concii el disegno, e mediante quei di assai maggiore ispesa, non istante questo era Giovanni di grand'anima ⁽⁹⁾, e' fece conclusione, che la fabrica vecchia si abbandonasse, e disfacesse e attendessesi al tutto a uno de modi di Filippo: e Giovanni, acciocchè questo si facesse, si offerse a non mancare di quello che egli aveva profferta originalmente, dalla sagrestia bella e grande e ornata, e di una cappella; e che era contento oltre a quello di fare la cappella maggiore contentandosene et etiam tutto el corpo

(1) Magl.: *ha*.

(2) Magl.: *agi*.

(3) Magl.: *hanno cercato*.

(4) Magl.: *aggiunge: ed*.

(5) Magl.: *adattato*.

(6) Magl.: *e de' maggiori della città ricco*.

(7) Magl.: *uomo di gran gusto*.

(8) Magl.: *a quivi. Il perchè*.

(9) Magl.: *essendo di grande animo*.

della chiesa che restasse dalle cappelle infuori e di sopra alle cappelle, che volessino altri cittadini, e ordinossi che Filippo ne facesse disegno; e così e con disegno, e con parole, recò innanzi più modi; e come la chiesa è nella chrocie, et com'ella nel corpo senza le cappelle di quello, fu l'ordine di Filippo: in sul che Giovanni, e gli altri cittadini si formono. Ma innanzi che si venissi a fatti, Filippo dimandò Giovanni che era capo di tutto ⁽¹⁾, di cui era come si può havere inteso quasi ogni spesa, di che qualità e' la voleva ⁽²⁾, a intendere quante e' se ne potesse allogare; et esaminando, chi nel popolo, o in vicinanza fossi, che volessi e potesse far fuori di lui, come molte ricerche trovò solamente sette case o consorterie, che s'accordarono a farle che furono, Rondinelli, Ginori, Stufi, Neroni, Marco di Luca, e Ciai, et in su quello gli parve d'assodarsi, et una più volendo fornire la croce se la dovesse fare lui, stimando che in mentre che si tirassi innanzi la cosa, qualcuno si dovesse trovare che la facesse: il perchè a Filippo fu risposto che facessela eempiessela di cappelle; donde e s'addrizzò a fare la chiesa con tre nave malvolentieri perchè la gli pareva cosa misera, pure la ragione sue era suella: le quali tre navi si annoverano così che nella croce sono due le cappelle e a ciascuno lato uno de bracci della chiesa, e nel corpo i due anditi dallato ⁽³⁾ della chiesa, accioche ella fosse unita ⁽⁴⁾ di tre nave come viene a essere sancta e così sancta Maria Novella; e così ordinò la sagrestia, et assodossene con più consigli, e de cittadini, e di artefici di simile mestiero, e vi misse dentro mano, e i cittadini delle cappelle concorressono ⁽⁵⁾ di mano in mano e tempo per tempo; e la sagrestia si tirò innanzi avanti, e ogn'altra cosa, e tirossi su di conditione, che la faceva stupire tutti gli huomini, e della città, e forestieri a cui accadeva el vederla, per la sua nuova foggia e bella, et concorrevavi continuamente tanta gente, che davano grandissima noia e ⁽⁶⁾ chi vi lavorava. Fatta la sagrestia, o mentre che la si tirava innanzi, insieme con parte della croce, morì Giovanni de Medici, e rimase Cosimò e Lorenzo sui figli due spettabili e generosi cittadini, e quali con quella medesima voglia e sollecitudine, et diligentia la curavano, e sollecitavano et i cittadini che havevano impreso a fare la cappella. E poi che la chiesa in questa forma fu cominciata gran tempo si ufcidò le chiese vecchie, e la cappella maggiore si tirò ⁽⁷⁾ in buona parte in altra forma, che la non istà al presente, non havendo fatto ancora Cosimo pensiero di mettersi dentro e 'l coro del clero e deliberando poi così, Filippo l'adattò nella forma, che la sta al presente. Le portic-

⁽¹⁾ Magl. aggiunge: *e.*

⁽²⁾ Magl. aggiunge: *se voleva la chiesa tutta piena di cappelle o pure parte? Il perchè Giovanni fu costretto.*

⁽³⁾ Magl. aggiunge: *cioè dalle colonne alle mura mettendo in mezzo el corpo.*

⁽⁴⁾ Magl.: *tutta.*

⁽⁵⁾ Magl.: *concorrono.*

⁽⁶⁾ Magl.: *a.*

⁽⁷⁾ Magl. aggiunge: *su.*

ciuole della sagrestia, che mettano in mezzo la cappella, e vanno all'achuaio e però ⁽¹⁾, e quella, che va dove si ripongono i torchi non si essendo deliberato ancora, se gli usci si haveano a fare di legname, o d'altra materia, come le sono al presente, rimasono indietro così addentellate le mura con la pittura ⁽²⁾ solamente, e arco di sopra, che reggessi; e diterminandosi di poi di bronzo, e con figure come al presente stanno furono alloggiate a Donatello, di che nel farle anche in lui fu rimesso el fare le porticciuole del macigno, a suo modo, e d'ogni altro adornamento di esse: della qual commissione e' venne in tanta superbia e arroganza, che senza parere di persona e senza conferire di ⁽³⁾ Filippo, elle hebbono luogo, e quel modo come elle sono sotto l'autorità della scultura e delle porte del bronzo, che di quadro non intendeva molto, come si può vedere nel pergamo suo di santa m.^a del fiore, e negli altri, e d'ogni cosa simile di che e' si travagliò del quadro; le quali cosa ⁽⁴⁾ della sagrestia, e ciascuno di per sè, e tutte insieme, non hebbono mai le gratie ⁽⁵⁾ di Filippo. Il che veggendo et intendendo Donato, furono cagione di grande indignatione verso Filippo, e detraeva Donato alla fama, et all'opera di Filippo quanto e' poteva essendo sollevato da qualcuno, che era un poco leggeri; ma Filippo sene ghignava, e faceva poca stima di sue parole: pure dopo le molte, perseverando Donato nelle sue prosuntioni e per purgarsi Filippo per il tempo avvenire ⁽⁶⁾, che le porticciuole de macigni che hano per usci e bronzo, non fussino sue, nè nulla che fosse in quelle facciuole, delle porticciuole tra pilastro e pilastri dalla cappella alle mura, de' canti, costrinse Filippo a fare certi sonetti, che ancora se ne trova qualcuno che lo purgano di tutto.

Venne di poi la morte di Filippo essendo la sagrestia fornita, e ne' termini, che ella è hoggi per quello che s'appartiene a sagrestia, e non fornita la croce ancora dalla chiesa, ma ⁽⁷⁾ tirata su la tribuna del mezzo, la quale tribunetta si fece in tutto e di dentro e di fuori molto discosto dalla intentione di Filippo; e questa è la cagione che la non piace, anche a chi ne dà carico a Filippo, el quale faceva le cose sue con molte e varie consideratione intorno alle adornezze e forttezze, che quivi non n'è nessuna, ma appariscevi tutto il contrario, perchè il lavoro crebbe di spesa e manco di bellezza di dentro, e di fuori, e manco di lumi e di lanterna, e ⁽⁸⁾ di corpi, e accrebbe di peso assai più che non si conveniva, a pilastri che 'l sopportano. E così si fece el chiostro e l'abituro del clero, el corpo della chiesa dalla croce in giù, che non è conforme, alla detta croce,

⁽¹⁾ Magl.: *pozzo*.

⁽²⁾ Magl.: *con l'apertura*.

⁽³⁾ Magl.: *con*.

⁽⁴⁾ Magl. aggiunge: *sue*.

⁽⁵⁾ Magl.: *la grazia*.

⁽⁶⁾ Magl.: *pe' tempi*.

⁽⁷⁾ Magl.: *nè*.

⁽⁸⁾ Magl. aggiunge: *di proporzione*.

benche sia bella cosa, ma arreca molti inconvenienti, e di cose necessarie allo ediftio, e di mancamenti di bellezza di dentro, e di fuori. Io posso qui con gran brevità di parole, ma io conforto te, quando tu hai tempo a rileggerle e notarle bene, perchè elleno sono di grande importanza, et istimandosi di Filippo si stimerebbe il falso, e non v'è dentro punto l'honor suo. E tornando a casa, dico che l'una cosa e l'altra furono, con consiglio e parere di uno che doppo la morte di Filippo fu all'opera di Sancta Maria del Fiore ⁽¹⁾, che venne in qualche reputatione, per necistà, dopo la morte di Filippo ⁽²⁾, la qual reputatione procedette, perchè Filippo quando egli era vivo, lavorando costui di legniameto molto appunto, e con diligentia, et era molto accorto ⁽³⁾, che era capo maestro all'opera, perchè costui faceva la bottega dirimpetto allo studio, e' gli faceva fare el più de suoi modelli. Le quali cose della chiesa Santo Lorenzo e di dentro delle cappelle ⁽⁴⁾ del corpo, et di fuori, e dentro della Tribuna, et ⁽⁵⁾ fece fare com'elle stanno al presente, havendone la commissione da Cosimo, che non sapeva nulla di quello humore sottile, che fece ogni cosa malvagiamente, che molte volte m'abbatte' io, che Luca della Robbia sene doleva, quando elle si facevano, che vedeva che lo faceva per detrarre alla fama di Filippo, stimandosi che chi haveva a venire, si credessi che la fussi opera di Filippo, come il r.^o ⁽⁶⁾ come si vede al presente in buona parte che è intervenuto, e più sarà ne secoli avvenire, che sarà ancora cagione di gran danni per la sua autorità, che è grande, che chi farà, come e' crederà che habbi fatto lui, gliele parrà fare di ragione, o ⁽⁷⁾ forse non volendo lui fare quello, che Filippo haveva ordinato, non sappiendo più, nè meglio, come fece Donato nella sagrestia: la indignatione di costui a contro Filippo fu ⁽⁸⁾ questa cagione, adoperandolo Filippo, come dice di sopra per la sua comodità, e perchè e' lavorava appunto a fare sua modegli, et essendo Filippo, come si vedde per esperienza, migliore architetto che fisonomo, et havendogli fatto fare el modello della lanterna della Cupola Santa Maria del' Fiore, costui essendo nello inganno, che fu el famiglio di quel medico de' fichi e del basto e dello asino, di poi diventato maestro fece pensiero di fare anche lui uno modello della lanterna da sè; e perchè Filippo, nel fargli fare el suo non gli diceva le cagioni che 'l moveano, a fargli fare così, ma imponendogli l'ordine con suoi ⁽⁹⁾ disegni brevi, e' diceva: fa così, e stava a vedere, e facevagli

(1) Magl. aggiunge: *e*.

(2) Magl.: *dopo Filippo*.

(3) Il FREY legge nel Magliabechiano: *ed era molto acorto a Filippo*; il MILANESI: *era molto accorto; e Filippo*.

(4) Magl. aggiunge: *e*.

(5) Magl.: *e'*.

(6) MILANESI: *come 'l resto*.

(7) Magl.: *e*.

(8) Magl. aggiunge: *per*.

(9) Magl.: *imponendogli co'sua*.

seguire l'ordine suo, egli che lavorava malvolentieri naturalmente, e si harebbe voluto pagare di consigli più tosto che di opere, considerando el salario che haveva Filippo dall'opera, e parendogli haveere acquistato, e guadagnato la mente di Filippo, e intendere le ragioni di quelle cose, ne fece anche lui uno secondo el suo parere, e portollo alli operai, come avevano fatto tutti gli altri, che di tutti se n'erano tolti, stando ⁽¹⁾ sempre fermi in su quello di Filippo, et all'esamina di quello di costui, e' vi vollono Filippo, e Filippo con l'examina lo mandò come egli altri; donde gli chiese di grazia alli operai di farne un'altro, nel quale e' s'appressò più a quello di Filippo, per quello, che gli pareva haveere guadagnato ⁽²⁾ quella esamina, pure alla esamina di Filippo, anche a questo fece come dell'altro; e perchè, e' pensò, che e' chiederebbe di farne un'altro, come gli haveva fatto già nel pensiero, Filippo anticipò e disse: fattegnene fare un' altro, e farà el mio: il ⁽³⁾ perchè egli indegnò molto contro a Filippo perchè la ignoranza sua, e sel credeva di vincere, e perchè gli haveva pensato di diventare anche lui capo maestro all'opera di torre l'ufficio suo, a Filippo, e di vivere senza lavorare, et erasene molto vantato, et haveva molto cicalato, et ingegnatosi di detrarre della fama, e reputatione di Filippo, et attribuire a sè dicendo imprima, che facessi e modelli della lanterna per sè et havendo fatto quello di Filippo che la maggiore parte di quello di Filippo era per il senno suo: e vedutosi per isperienza, che ciò che gli haveva detto erano bugie, e che gli bisognava lavorare a volere vivere, che era poverissimo, e' fece una guerra con Filippo che non sene poteva far pace, et hogni di faceva ⁽⁴⁾ peggio. Et essendo Filippo ragguagliato di queste cose e provatosi di farlo stare cheto per più modi, e non gli giovando nulla, egli fece un sonetto, che io uddi già, e non l'ho potuto ritrovare, el quale costui tenne a mente non tanto quanto e' visse Filippo, ma quanto e' visse lui medesimo; e quando Filippo fu morto, allora senza paura nessuna, tutto quello, che potè adoperare contro alla fama di Filippo, et contro all'opere sue, cominciate e non finite, dove egl'era richiesto e dove non era tanto adoperò, donde ne nacque el gustare di Sancto Lorenzo e di Sancto Spirito, e così delle faccie principali, e pilastri principali della Cupola di Santa Maria del Fiore dallo lato di fuori, e non ne attese cosa che si facesse ⁽⁵⁾, e fu per ignoranza, ancora, che fosse preso con degli altri per meno male, ma e' diminuì di larghezza e pilastri dallo lato di sopra, che per la prima cosa fece questo inconveniente, chi ⁽⁶⁾ dove insino e ballatoio da terra, o da donde e' si comincia a scoprire, era d'intentione di chi haveva ordinato, e fosse un membro solo, lo stemarlo di

(1) Magl.: *gli Operai stati.*

(2) Magl. aggiunge: *in.*

(3) Magl.: *e.*

(4) Magl.: *diceva.*

(5) Magl.: *E non intese cosa si facesse.*

(6) MILANESI: *che.*

larghezza gli fa dimostrazioni di due membri l'uno sopra l'altro, de quali ne l'uno ne l'altro piace, senza che quella diminutione sarà cagione col tempo di grandi inconvenienti, massime aggiuntovi di poi e mancamenti nel murare di fuori per certa ignoranza de capi maestri stativi poi, che presono li sguanci delli occhi dallo lato di fuori troppo larghi che per avventura non vi si rimedierà, e volendosi forse non si potrà, che le catene e morse de' macigni, e altri ordini per il ballatoio o i ballatoi non servono, e non è inconveniente, et so, che tu non hai per male, che oltre alle cagioni della indegnatione di colui contro a Filippo, tu habbi inteso più sue cose notabili di cagione di gran mali, che mi paiono necessarie a questa notitia. Ma perchè egli apparisce certi inconvenienti nella lanterna della Cupola, che non furono anco di Filippo e gli ⁽¹⁾ necessario per purgarsi tornare un poco adietro, et anche perchè le sua autorità credendosi che le fossino sue opere, non faccia danno ad altri, ne dia scusa agli ignoranti che ne facessino ⁽²⁾ la natura o l'usanza che dirò meglio di Filippo, poichè gli hebbe qualche anno fatto sperienza di molte cose intorno al fatto della architettura, tra e ⁽³⁾ modegli, che faceva per li ediftii, che gli occorreano, egli faceva, che a fatti della simitrie poco in vi appariva, ma attendeva solamente a fare fare le mura principali, e la ⁽⁴⁾ rispondenza di qualche membro senza ornamenti, o modi di capitegli o d'archi, travi ⁽⁵⁾, fregi, o cornici, perchè con l'arme medesime, e gli era di poi dato di molte noie, e rincrescimenti, non intendendo el tutto, facendosi molti belli delle cose sue, e per questa cagione el modello del tempio delli Angnoli fatto per il muramento fu in questo modo, et così quello di Sancto Spirito; quello della casa de Barbadori, non ne volle fare modello, nè della parte Guelfa, ma faceva co disegni solamente, e a bocca di mano in mano diceva agli scarpellini e maestri di cazzuola quello che haveano ⁽⁶⁾ a fare, et così di Sancto Lorenzo. Hora venendo el caso dello haversi a far fare ⁽⁷⁾ quello della lanterna della cupola, dove Filippo hebbe infinite brighe, non potendo nel farlo fare fuggire quello che gli havea fuggito a degli altri, perchè in ogni parte di dentro e di fuori è copia di ornamenti, faccendolo così fare, ingannandosi in qualche parte dello arbitrio della vita sua come fa generalmente ognuno se le cose non si facevano così appunto, e' non sene curava, ma pareva che l'havesse caro, perchè chi faceva nel modello non intendesse ogni suo segreto, sperando cosa per cosa quanto accadevano ⁽⁸⁾ nell'opera propria, farle

⁽¹⁾ MILANESI: *egli è*.

⁽²⁾ Le ediz. MILANESI e FREY danno di questo periodo, secondo il cod. Magl., una interpunzione differente.

⁽³⁾ Magl.: *era, che i*.

⁽⁴⁾ Magl.: *alla*.

⁽⁵⁾ Magl.: *archittravi*.

⁽⁶⁾ Magl.: *avessono*.

⁽⁷⁾ Magl.: *fare*.

⁽⁸⁾ Magl.: *quand'elle succedevano*.

fare bene; e appunto di qui nacque che quei marmi sopra i cardinali delle porticcielle che sono nelli sproni sotto e viticci, non essendo appunto nel modello, non sono appunto nella lanterna, perchè a quel termine Filippo era all'altro secolo; et per questo rispetto medesimo non istando bene e' capitelli sopra e pilastri delli angoli, o veramente gli archi, che vi sono posti su, che dirò meglio ⁽¹⁾ che pigliano fuori de pilastri, e così gli archetti non essere mezzo tondo, ma molto più, et essendo condotto parte per la malitia, parte per la ignoranza di alcuno, così a Filippo n'è dato carico et colpa; ma chi havesse conosciuto Filippo senza passione terrebbe in gran reputatione le cose sue, et cercherebbe più tosto d'apparare per mezzo di quelle che detrarre cosa alcuna delle sue lode innumerevoli: ma interverrà così, che questi che lo appuntano al presente nel fare di loro autorità, per le assai cose che ve ⁽²⁾ si fanno d'importanza ecclesiastiche e secolari, e sono atte a fare per quello, che si possa arbitrare, e' verranno in passi dubbiosi, e per non fare come lui, s'abbatteranno a di quelli che non ⁽³⁾ potranno uscire, e converrà loro tornare adietro con danno di chi spenderà con loro vergogna.

Et ne' medesimi tempi ragionandosi di fortificare Pisa, non si essendo ancora fatto pensiero della Cittadella nuova, Filippo fu mandato là a esaminare in che modo ella si fortificassi, e fecesi pensiero di fortificare quel primo Ponte con la fortezza di due torri, l'una da l'un lato, l'altra da l'altro ⁽⁴⁾, che vi è dentro di molte ⁽⁵⁾ considerationi, et molti be' tratti, e quali si sono poi usati così a cose di grandissima importanza, o per non fare come lui, che interviene spesso per volere essere prima maestri, che discepoli, o per non l'avere conosciute. Così si fece pensiero da fortificare Vico Pisano, con un cassero e torri, e quello che bisognassi, e andovvi Filippo con alcuno del uffitio di Dieci della Balìa, che regnavano. Filippo vidde, et examinò tutto, et conferirono di poi col resto dell'offitio ⁽⁶⁾, e pensiero, che gli havevano fatto, e tutti s'accordarono, che il suo era bellissimo pensiero e fattogliele ⁽⁷⁾ fare modello et di terra e di legname, et di quello che era necessario: et essendo in quel tempo di principale reputatione guerrieri con esso noi Niccolo di Pisa, et havendo fede in lui, che per isperienza haveano veduto, che e' voleva bene alla città, et ⁽⁸⁾ havendoci lui a essere per casi importanti, di corto si fece deliberatione di aspettarlo, e farne conclusione, parendo a lui: e così s'aspettò, ma occorse che

(1) Magl.: *che dirò meglio, gli archi che vi sono posti su, che ecc.*

(2) *ve* manca nel Magl.

(3) Magl.: *ne*.

(4) Magl.: *d'Arno; e facionsi con suo consiglio, che secondo l'offese di que' tempi furono molto lodate.*

(5) Magl. aggiunge: *belle*.

(6) Magl.: *ufficio el disegno e pensiero*.

(7) Magl.: *fecionglene*.

(8) *Manca* nel Magl.: *et*.

nel medesimo tempo ci fu anche el conte Francesco Sforza, che era già in buona reputatione, ma pure giovane, et esaminato la cosa l'una o l'altro tritamente, poi dimandati, el conte rendè sempre reverenza a Niccholo da Pisa, e volle che lui ne dicesse sue parere; el quale si meravigliò assai di tanto ingegno e di tanta industria, e di si trita examina, quanta egli vi vidde dentro, e molto la commendò, et confortocci, che la si mettesi innanzi a ogni altra cosa che si potesse havere dicendo: e per difendere sè, e per offendere chi vi si potesse intorno con qualunque macchina et offesa, io non so pensare, per me, che di queste cose ò vedute assai, che altro si potesse fare o pensare ⁽¹⁾. El conte confermò in ogni parte, quello che avea detto Niccholo, e non si potea satiare di lodarlo, e Niccholo ⁽²⁾ fece questo honore a Filippo nella presentia di detto Conte, e dello uffitio de' X, e di molti altri cittadini de' principali, che erano stati ⁽³⁾ al pigliare di questo partito come se fa nelle cose d'importanza che appartengano al pubblico: io non vidi mai di simile cosa insino a qui di questa qualità, e spesa, et di molta maggiore cosa che più mi satisfacesse in tutte le parti; benedetti sieno gli spiriti Fiorentini! e volgendosi a Filippo ⁽⁴⁾ dicendo: maestro Filippo, non sono di natura adulatore e non lo seppi mai fare sallo Dio, e chi m'ha pratico, ma in questo caso, io non solo sufficiente a lodarvi quanto voi meritereste, e non mi posso tenere di dirvelo alla presenza, voi meritate grandissima commendatione, e tutta la vostra repub.^{ca} vi è molto obligata et ad ⁽⁵⁾ una grandissima ventura di havere uno huomo della qualità vostra, e chi con tanta industria a esaminare tante difese sarebbe anche atto a qualunque quasi inespugnabile, sapere e luoghi, e 'l com'ella si potesse abbattere et spianare, se mezzo vi fosse, Filippo arrossì, et ringratiollo delle cortesie et grate parole, e disse che le non si dirizzavano a lui, ma alla spettabilità di quello magistrato, e di quelli notabili cittadini, et el suo partito si pote ⁽⁶⁾ senza uscirne di nulla.

Circa questi medesimi tempi, predicando una quaresima in sancto Spirito un loro maestro in sacra teologia, che si diceva m.^o Francesco Zoppo, religioso, che per quello, che si vedeva si accordava la vita con le parole, e così parve mentre che visse, et havendo per questi rispetti gran concorso de cittadini massime di quelli del Quartiere che vi era, m. Lorenzo Ridolfi, Bartolomeo Corbinelli, Neri de Gino Capponi, et Goro di Stagio Dati et altri assai d'intelletto, e di reputatione, e di credito impremeditato, secondo, che egli usò di dire in quelle feste di Pasqua di Resurrexo, come egli usano fare, e' raccomandò el convento e lo studio loro, e poi la chiesa, dimostrando, che essendo ella capo

(1) Magl.: *che altro si potessi pensare.*

(2) Magl. aggiunge: *da Pisa.*

(3) Magl.: *richiesti.*

(4) Magl.: *Rivolgendosi a lui.*

(5) MILANESI: *ed ha.*

(6) MILANESI: *prese.*

del quartiere principale della città, dovevano ⁽¹⁾ tanti notabili cittadini che fiori molto Firenze in quei tempi, egl'era hor mai tempo di fare pensiero di ristorarla, con farne una ⁽²⁾ conveniente al quartiere et alle loro generosità d'animi di che nacque, che non vi s'era fatto nessuno pensiero, e prima ⁽³⁾, che ritrovandosi insieme di poi, e s'assodorno che vi si pensassi, e che l'honore che sene facesse al predicatore, non era meno loro, e di tutta la città: et feciono questa conclusione che ⁽⁴⁾ si facesse per allora un provveditore, e che con lui insieme poi si pensassi dell'ordine dello offitio, e di luogo, et di poi alla fabbrica animosamente; et accordaronsi agevolmente perchè la cappella maggiore della chiesa vecchia, era de Frescobaldi, e Stoldo era uno atto huomo et valente, et amorevole della chiesa per più interessi, che lui fosse loro provveditore, e feciolo chiamare, et lui accettò volentieri e, avanti che provvedimento nessuno vi si facesse, di danari, Stoldo di sua borsa providde a ogni cosa con animo ⁽⁵⁾ *di rifarsi quando el danaio vi fosse, e così fece.*

Et ragunandosi insieme, e venendo a' ragionamenti dello offitio nuovo, essendo Filippo famoso come s'è detto di sopra, et essendo in lui tutta la speranza de' cittadini, per molte esperienze, per quello che s'appartenessi a simili cose, mandarono per lui, et conferirollo a portare loro qualche buono pensiero, offerendogli e utilità e honore in compensatione, dicendogli bene che facendo bene una simil cosa come noi habbiamo speranza, ella non si possa pagare, il perchè Filippo fece un disegno, insul quale erano i fondamenti, solo dello edifitio, et con quello a bocca disse loro, com'egli riuscirebbe rilevato; donde piacendo loro, e' gli dettono commissione, che facesse o facesse fare un modello di legname braccia piccole, e al provveditore commisero che pagasse quanto Filippo diceva, onde ne nacque che fece et portò loro un bellissimo modello et ragionandosi di porre la chiesa nuova, e se gl'era bene rifacendosi volgerla più a uno vento che a un altro, Filippo gli confortò a fare el dinanzi della chiesa al contrario della vecchia e al contrario di quello che ella è hora: e voleva che la piazza della medesima [che ella è], e' cominciassi nel fondaccio, et andassi inverso la chiesa et incominciassino el dinanzi della chiesa alfine di quella lunghezza, o si veramente far si al fiume, e fare una conveniente piazza, e poi cominciare el dinanzi della chiesa, inverso dove è oggi la piazza, assegnando loro molte ragioni [che basterebbe meglio] che sarebbe lungo el dire, et invero essendosi fatto così a commodità del Quartiere non se ne perdeva niente, ma

(1) Magl.: *dov'erano.*

(2) Il MILANESI, seguendo il MORENI, legge *conforme era*. Il Codice Pistoiese conferma la lezione del FREY.

(3) Magl.: *in prima.*

(4) Magl.: *con licenza e commissione della Signoria, come seppono adattare, vi si faciessono operai. E così circa l'anno 1428 vi furono fatti operai cinque notabili cittadini, tutti del quartiere, che la prima volta che si ragunarono, feciono questa conclusione che ecc.*

(5) Qui terminano il codice Magliabechiano e le stampe.

veniva a essere più comoda a tutto el resto della città, e la faccia volta per modo che chi viene a Firenze di riviera di Genova, la vedevano in faccia passando per la via, e non toglieva comodità dello abituro de' frati, e nulla si guastava, et conservavasi ogni cosa degli abituri et chiestri e refettori et capitoli non punto meno che si habbi fatto el presente modo, et etiam Dio guardava verso el fiume, non parve ad quei potenti che erano in quel tempo, et pentironsene poi che furono leggieri cagioni perchè non si fece, egli è il vero che l'autorità conduce molte cose, ma alle volte ella ne guasta qualcuna, paruto, che la chiesa si facesse per quel verso et in quel modo volta, e se missono le corde, e vennesi a una parte di fondamenti verso la via del fondaccio e fuori della chiesa, che non impedivano l'uso per ancora, della vecchia, e datovi principio per le avversità della città per qualche anno poco vi si attese, e quando Filippo hebbe fatto el modello e fondatone una parte egli usò in qualche luogo queste parole, che gli pareva havere posto una chiesa secondo la sua intentione in quanto al composto dello edifitio; e certamente se del modello e non si usciva, che cominciò e fondò qualche cappella e tironne un pezzo su a' sua di, con quella intentione, ella era cosa bella, che per avventura dalla materia in fuori ella non haveva pari tra Christiani, nè ancora cogli inconvenienti fattivi e consentitivi per altri.

XII.

UN EPIGRAMMA SCONOSCIUTO DI FILIPPO DI SER BRUNELLESKO CONTRO DONATELLO

(1924)

I.

In un diligente ed acuto studio su Filippo Brunelleschi scrittore ⁽¹⁾, Achille Pellizzari ha riferito, fra le rime attribuite al grande architetto, un madrigale, che egli però dubita appartenergli per ragione di metro e di stile. L'epigramma-madrigale trovasi fra le *Rime scelte de' Poeti ferraresi* pubblicate da Girolamo Baruffaldi (Ferrara, 1713, p. 16), insieme ad un sonetto assai grazioso, ma certamente di fattura posteriore; e fu tratto da un antico codice posseduto dal compilatore, il quale

⁽¹⁾ Nella *Rass. bibliogr. d. lett. it.*, a. XXVII (1919), n. 5-6, a p. 310 segg. Alla diligente bibliografia brunelleschiana data dal P., converrà aggiungere: LEADER SCOTT, *Filippo di Ser Brunellesco*, nella collezione *The Great Masters in Painting and Sculpture*, London, Bell, 1901 (lavoro riassuntivo, ma non senza qualche pregio); *Le vite di F. Brunelleschi, del Vasari e di anonimo autore* (nella *Sammlung Biographien Vasari's* herausg. von CARL FREY, Berlin, 1887); NARDINI-DESPOTTI-MOSPIGNOTTI, *Filippo di Ser Brunellesco*, Livorno, 1885; G. UZIELLI, nel vol. *Paolo del Pozzo Toscanelli*, Firenze, 1892, il cap. « Filippo di Ser Brunellesco », pp. 39-69; id., « Intorno ad un passo di Giorgio Vasari sul Brunelleschi e il Toscanelli », nel *Bollettino della Società geogr. it.*, giugno 1894 (pp. 3-7 dell'estr.). Questi lavori, tuttavia, salvo il primo, si riferiscono soltanto al Brunelleschi architetto e matematico. M. REYMOND, *Brunelleschi et l'Architecture de la Renaissance italienne au XV^e siècle*, Paris, 1912 (Collection *Les grands Artistes*). Cfr. DOREN, *Zum Bau der Domkuppel*, nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1898: dove il Doren, che nei volumi dell'Arte della Lana ha ritrovata la trascrizione dell'originale delle istruzioni per la cupola del Brunelleschi, ha dimostrato ancor meglio gli errori dell'amanuense Manetti, e la miglior lezione del frammento pistoiese. Sarebbe stato bene che il Moschetti avesse conosciuta la pubblicazione del Doren. Cfr. A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, VIII (1923), p. 77-78.

appose in fine del volume una breve nota illustrativa: « Filippo Brunelleschi detto Pippo (come, infatti, nei documenti antichi, e talvolta anche nel Vasari) figliuolo di ser Brunellesco di Lippo Lapi fiorentino, originario di Ficarolo nel Ferrarese ». Per dir vero, io non so trovare nello stile dell'epigrammatico madrigale cosa che non possa risalire alla prima metà del Quattrocento; nè il metro mi pare cosa nuova, trovandosene parecchi esempi in codici di rime del Trecento e anche del Duecento. Ma alla diligenza del Pellizzari è sfuggito un insieme di convenienze storiche e biografiche, che ci portano a concludere la probabile paternità brunelleschiana di quei pochi versi, forse parte di una tenzone o di una serie di satire letterarie di lui, di cui abbiamo sicura notizia.

Ecco l'epigramma come è dato dal Pellizzari:

Dimmi, Donato, senza alcun ritegno,
 Chi più di loda è degno:
 Cholui che in lizza suona el serpentone,
 O cholui che più cozza a paragone?
 Ma tu, che sì ti gomphi
 de' tuoi tanti triumphi,
 fa' tacer quella gente sì loquace,
 et opera con pace;
 a lora sì coglierai a manate
 le lodi più presiate,
 poi che tu serai quel, che a te per tene
 te farai el tuo bene.

Ora dall'anonimo biografo moreniano, contemporaneo del Brunelleschi, che, nonostante le difese di Andrea Moschetti ⁽¹⁾, io persisto a

(1) Le prove già da me date nell'*Arch. stor. it.*, 1895, e riprodotte nel volume *Pagine d'antica arte fiorentina*, Firenze, Lumachi, 1905, furon riconosciute valide dal Müntz, dal von Fabriczy, dall'Uzielli e da altri. Basta, difatti, dare uno sguardo al codice Magliabechiano, da cui trasse dapprima la biografia brunelleschiana dell'Anonimo il Moreni (*Vita di Filippo di Ser Brunellesco scritta da Filippo Baldinucci, con altra più antica inedita*, ecc., Firenze, 1812) e dietro a lui pubblicata dall'Holtzinger, dal Milanese e dal Frey nello stesso anno 1887, per accorgersi che si tratta di una copia, non d'un originale. Oltre al non esservi correzioni, vi sono dei grossolani frantendimenti che rivelano la mano d'un poco diligente copista: e trascrizioni sono, difatti, tutte le altre scritture del codice. Sarebbe strano, pertanto, che questa sola fosse composizione di Antonio di Tuccio Manetti, non architetto, come è evidentemente l'autore della *Vita*, o almeno esperto d'architettura, ma letterato e

credere non possa essere Antonio Manetti, frettoloso amanuense di cose antiche, noi sappiamo come vi fu una grave congiuntura nella quale l'antica e costante amicizia fra i due grandi, in Roma contubernali, in Firenze collaboratori, Donatello e il Brunelleschi, per breve tempo

raccoglitore di scritture antiche e contemporanee; mentre l'autore della *Vita* si dichiara, fin dal Proemio, imperito di lettere. « E tu attenderai piuttosto a quello che io vo' dire, che come si sieno aconcie le parole d'uno idiota, ma veritieri » (ed. Moreni, 290. MILANESI, *Operette istor. di Antonio Manetti*, Firenze, 1887, p. 72, ed. Frey, p. 62). Avrebbe, per quanto modesto, il chiosatore di Dante Manetti, potuto qualificare così l'opera sua? Basta paragonare, nello stesso volumetto del Milanese, questa rozza biografia del Brunelleschi coll'elogio del Cavalcanti, ricco di eleganze umanistiche, e certamente opera del Manetti, per convincersene agevolmente. E lo confermano all'evidenza i gravi errori in cui il copista Manetti è incorso nel trascrivere l'originale. A p. 115 (ed. Milanese, p. 89 ed. Frey) scrive: « in ciascuna faccia sia due sproni, ciascuno grosso dappiè braccia 4: e *lunghe* insieme le dette due volte », mentre il codice, già pistoiese, ora alla Nazionale di Firenze, da me pubblicato e non derivante certo da questa copia del Manetti, dà la giusta lezione *legghi*. A p. 125 (Milanese, 96 Frey) invece di « E chi dalla parte contraria caricava Filippo dicendo che fingeva d'aver male », come legge il cod. pistoiese, scrive sbadatamente: « E chi dalla parte contraria, caricava che Filippo fingeva d'aver male ». Così a p. 128 (Milanese, 98 Frey), mal trascrivendo, « e una partita pure nel 1423 a uscita. Fiorini dieci per tutta sua fatica di travate (il Milanese legge *trovate*) delle castella della cupola grande », mentre il cod. pistoiese legge esattamente *fatica di trovare*, secondo lo stanziamento originale « pro eius labore *et inventione* castellorum... pro cupola magna » (GUASTI, *La cupola di S. Maria del Fiore*, p. 58, Firenze, 1857). Un significativo strafalcione dell'amanuense è a p. 132 (Milanese, 100 Frey): « Ordinò (Filippo) che vi fusse chi vendesse vino e chi pane e cuochi ». Il codice pistoiese legge soltanto: « chi vendesse vino e chi pane », come ha il Vasari (*Vite*, III, p. 220, ediz. Le Monnier) dove parla delle osterie per ordine del Brunellesco aperte nella Cupola per comodo degli operai. Forse nell'originale invece di *cuochi* si leggeva *cacio*. Parimente dove parla, senza nominarlo, di Antonio di Manetto Ciaccheri, falegname e poi, dopo la morte di Filippo, venuto in riputazione di architetto, il copista Manetti scrive (p. 147 Milanese): « lavorando costui di legname molto a punto e con diligenza, era molto *accosto* ». Il cod. pistoiese ha invece: « lavorando costui... molto a punto e con diligenza, et era molto *accorto* ». E così aveva già corretto il Frey (p. 111) per conto suo. È mai possibile, dopo ciò, credere qui ad una scrittura originale? Gli esempi, del resto, si potrebbero moltiplicare; e tutti conforterebbero questa conclusione, da me sempre propugnata, che la *Vita* brunelleschiana non è, nè può essere, opera originale del Manetti. Di chi ella sia, è per ora difficile il dire. Certe somiglianze stilistiche col *Trattato d'Architettura* di Antonio Filarete (inedito ancora, ma in notevole parte pubblicato dal Muñoz), mi hanno talora fatto pensare all'Averlino come autore; e non mancano certe verosimiglianze cronologiche e storiche. Altri, come l'Antoniewicz di Cracovia (secondo egli mi scrisse), ha supposto Mario Fabio Calvi (Guizzali) di Ravenna. *Adhuc sub iudice lis est*.

forse, ma bruscamente si ruppe. Queste sono, difatti, le parole dell'antico anonimo biografo, dove parla delle porticciuole nella sacrestia vecchia di S. Lorenzo, ideate ed eseguite da Donatello. « Le porticciuole della sagrestia, che mettono in mezzo la cappella et vanno allo aquaio et pozo, e quella che va dove si ripongono e' torchi non s'essendo deliberato ancora, se gli usci s'avevano a fare di legname o d'altra materia, com'elle sono al presente, rimasono indietro, così adentellate le mura con l'apertura solamente e arco di sopra che reggiessi. E ditterminandosi poi di bronzo e con figure, come al presente stanno, furo alloggate a Donatello: di che nel farle anche in lui fu rimesso el fare le porticciuole del macigno a suo modo et ogni altro adornamento di esse. Della quale commessione e' venne in tanta superbia e arroganza che senza parere di persona e senza conferire con Filippo, elle ebbono luogo a quel modo com'elle sono sotto l'autorità della scoltura e delle porte del bronzo: che di quadro non intendeva molto, come si può vedere nel pergamino suo di Santa Maria del Fiore e negli altri e d'ogni cosa simile, di che e' si travagliò del quadro. Le quali cose sue della sagrestia e ciascuna di per sè e tutte insieme, non ebbono mai la grazia di Filippo. Il che veggiendo et intendendo Donato, furono cagione di grande indegnazione verso Filippo, e detraeva Donato alla fama e all'opera di Filippo quant'e' poteva, essendo sollevato da qualcuno, che era un poco leggieri. Ma Filippo se ne ghignava e facieva poca stima di sue parole. Pure dopo le molte, perseverando Donato nelle sue pronuntioni, et per purgharsi Filippo pe' tempi, che le porticciuole de macigni, che anno per usci e' bronzi, non fussino sue, ne nulla che fussi in quelle faciule delle porticciuole tra pilastro e pilastro dalla cappella alle mura de' canti, costrinse Filippo a fare certi sonetti, che ancora se ne trova qualcuno, che lo purghano di tutto » (p. 109-10 ed. Frey; Milanesi, p. 144-146; ed. Moreni, p. 346 seg.). Vero è che nè il Vasari nè, più tardi, il Baldinucci, accennano a codesta contesa dei due grandi maestri, l'architetto e lo scultore. Ma questo non basta a toglier fede alla testimonianza d'un contemporaneo: il quale attesta di aver veduto alcuno di quei sonetti, e che se può eccedere talvolta nella esaltazione apologetica del suo eroe, ha in questo caso piena ragione. Perchè se Donatello mostrò pure talora valentia di decoratore e d'architetto — come nel tabernacolo dell'Arte dei Mercatanti ad Orsanmichele o

nella tomba del Cardinal Brancaccio a Napoli, e come hanno provato gli studi del Bode, del Fabriczy e del Reymond ⁽¹⁾ —, in questa opera delle porticelle della sacrestia laurenziana si condusse davvero assai infelicamente, e, se stiamo alla parola dell'Anonimo, assai poco correttamente nei riguardi all'amico suo grande. Sotto l'aeree eleganze delle arcate brunelleschiane, sostenute dagli squisiti pilastri scanalati e coronati di capitelli corinti, che si raccordano in un'armoniosa unità di linee purissime, quelle due gravi colonnette di macigno, con brevi e depressi capitelli dalla voluta ionica, sottoposte ad un basso frontispizio triangolare, fanno una ben infelice figura. Non è chi non veda la stonatura e il perturbamento che arrecano quelle trabeazioni e quelle membrature con forte e rilevato aggetto poste, come sono, in mezzo ad un organismo architettonico dalle forme e dalle proporzioni agili e snelle, costruito in uno stile di quasi timida e pur fiorita eleganza e venustà. Non è meraviglia perciò che il Brunelleschi si risentisse del fatto e del procedere dell'amico come di una sconsigliata offesa all'opera sua, e che volesse scagionarsene presso i posteri.

Ora a me pare sommamente verosimile che nei versi che il Baruffaldi trasse da un antico codice, si abbia un resto di questa critica del Brunelleschi a Donatello. Nè può far difficoltà che l'Anonimo parli di « sonetti »: poichè l'uso popolare di tal voce si applicava, come oggi, dal popolo toscano, a tutti i componimenti poetici di ragione satirica ed epigrammatica. Chi altri può essere quel Donato a cui si rivolge l'autore dei versi che portano il nome del Brunelleschi, se non l'amico suo grande, Donatello? Il tono dei quali versi è monito severo, ma benigno, come si conviene ad un nobile spirito che rampogni un amico di lunga data, e di cui si riconoscono i meriti indubitabili (*te farai el tuo bene*). Il senso è poi questo: dimmi, o amico, francamente: chi è più lodevole: colui che suona lo strumento suo, ovvero colui che vuol paragonarsi ostinatamente in altro campo? (*la superbia, arroganza e presunzione dell'Anonimo biografo*). Ora tu che vai così gonfio dei tuoi molti trionfi (e Donatello era tornato da Padova, come è noto, carico di onori), fai tacere quei ciarlieri che ti mettono su (*essendo sollevato Donatello da*

(1) *Filippo Brunelleschi, sein Leben und Werke*, Stuttgart 1892; e *Brunelleschiana*, nel *Jahrbuch d. Kais.-Preuss. Kunstsammlung*, 1907.

qualcuno, che era un poco leggiere, come dice l'Anonimo), ed attendi a lavorare pacificamente (come Donatello aveva sempre fatto, anche quando aveva lavorato con Filippo nelle figure di Orsanmichele e in quelle che l'opera del Duomo aveva commesso a tutt'e due per l'ornamento degli sproni della cupola). Se lavorerai, come per l'innanzi, in pace e senza pretendere di entrare nel campo altrui da guastarne l'opera, allora raccoglierai (prosegue il Brunelleschi), come hai fatto fino a qui, le lodi più pregiate: poichè sarai quello che sei, e farai l'utile tuo. Tale è il senso e lo spirito di quei versi brunelleschiani; il penultimo dei quali non credo debba leggersi col Pellizzari

poi che tu serai quel, che a te per tene

ma

poichè [tu] serai quel che a te pertiene,

cioè quello che ti appartiene o ti compete secondo l'arte tua: l'oraziano *tractent fabrilis fabri*, insomma.

Non è qui che il Brunelleschi si scagiona degli errori architettonici di Donatello; il che deve aver fatto precedentemente in altri componimenti. Forse, in nome di Donato, altri aveva posteriormente risposto: e perciò l'amico ammonisce l'amico di far tacere gl'improvvidi zelatori della sua causa, concludendo col richiamarlo all'arte sua e alla sua vera e meritata gloria.

2.

Ma ben più che coll'amico Donato, il Brunelleschi aveva avuto da contendere con avversari e con incauti o malevoli esecutori dell'opera sua d'architetto. È ben nota la tenzone di lui con Giovanni da Prato (l'Acquetтини), dopo le pubblicazioni del Wesselofsky, del Guasti, del Novati, del Fabriczy ⁽¹⁾ e del Pellizzari medesimo. L'antico biografo segnatamente (e dietro a lui il Vasari ⁽²⁾), per non parlare del Baldinucci)

(1) VESSELOFSKY, *Il Paradiso degli Alberti*, Bologna, 1867; C. GUASTI, *Belle Arti, Opuscoli*, Firenze, 1874, pp. 109 sgg.; F. NOVATI, in *Miscellanea fior. d'erud. e stor.*, 1886, fasc. II; FABRICZY, op. cit., 388 sgg.; UZIELLI, op. cit., 1892, pp. 114 sgg.

(2) VASARI, ed. Lemonnier, III, 28 (cito da questa edizione, perchè, sebbene quella del Milanese sia più ricca di notizie storiche, quella del Lemonnier è più corretta nel testo, e perciò vien citata dalla Crusca nella 5ª impressione del *Vocabo-*

lamenta, da un capo all'altro del suo scritto, la pertinacia di questi inesperti proſecutori o dei falsificatori in mala fede, e ad ogni modo dei guastamestieri che contaminarono o alterarono l'opera architettonica del grande maestro, e ai quali egli dovè talora muovere severe e meritate rampogne. Ma fra questi detrattori della fama di Filippo o inetti esecutori dei suoi concetti, due emergono principalmente. L'uno è quel Francesco della Luna, grande e ricco mercante di seta (setaiuolo lo chiamano i documenti) ⁽¹⁾, che, dilettante d'architettura, nell'assenza del maestro, andato a Milano, si prese l'arbitrio di alterare il disegno e sconciare l'ordine della facciata dell'Ospedale degli Innocenti, onde ne venne redarguito dal Brunelleschi al suo ritorno: e più tardi, o vivente Filippo o dopo la morte di lui, mutò in peggio la proporzione dei pilastri angolari del piano superiore del nuovo Palagio di Parte Guelfa ideato e cominciato a costruire, con originalità d'invenzione, dal grande maestro. L'Anonimo biografo tace bensì il nome del peccatore, forse perchè tuttora vivente al suo tempo ⁽²⁾; ma da una notizia del Vasari ⁽³⁾ confermata dai documenti che l'annoverano fra gli operai dell'Ospedale degli Innocenti, si sa che era appunto il Della Luna, per due volte, adunque, male merito degli edifici brunelleschiani. L'altro guastamestieri, e questo in mala fede e con malo animo, fu quell'Antonio di Manetto Ciaccheri, falegname, a cui Filippo aveva dato ad eseguire il suo modello per la Lanterna della cupola, e che, fattosi forte degl'inse-

lario). « E di tutto furon cagione i consigli di chi rimase dopo lui, che avevano invidia al suo nome, e che in vita gli avevan fatti i modelli contro: de' quali niente-meno erano stati, con sonetti fatti da Filippo, svergognati, e dopo la morte con questo se ne vendicarono, non solo in quest'opera, ma in tutte quelle che rimasono da lavorarsi per loro ». Cfr. Anonimo, nel Milanese, *Antonio Manetti*, 136 e *passim*.

⁽¹⁾ FABRICZY, *Filippo Brunelleschi*, p. 293 sgg.; LEADER SCOTT, *Filippo di Ser Brunellesco*, p. 93.

⁽²⁾ ANONIMO, *Vita del Brunelleschi*, pp. 135, 138, ed. Milanese; 105 ed. Frey; 338 ed. Moreni: « E fu cagione di questo inconveniente non piccolo un cittadino di buona riputazione, che aveva oppenione d'intendere e molto si travagliava di simili cose et mettevasi innanzi. E fu quel medesimo che fu cagione uscire di tutti que sua ordini del portico e faccia dello Spedale degli Innocenti ».

⁽³⁾ VASARI, III, p. 225, ed. Lemonnier, II; 366 ed. Milanese; cfr. FABRICZY, *Filippo Brunelleschi*, p. 293, e di lui un notevole scritto sul « Palazzo nuovo di Parte Guelfa », nel *Bullettino dell' Assoc. per la difesa di Firenze antica*, 4 giugno 1904, p. 44; LEADER SCOTT, op. cit., p. 89 sgg.

gnamenti di lui ed abusando della sua fiducia, aveva pertinacemente presentati agli operai vari suoi modelli, coll'intenzione di scavalcar Filippo; e che, svergognato da lui con un sonetto che l'Anonimo contemporaneo dice d'aver udito ⁽¹⁾, gli si volse contro, ed acquistatosi, non si sa come, il favore e la fiducia di Cosimo dei Medici, si vendicò poi guastando le proporzioni della nave di S. Lorenzo, dopo la morte di Filippo ⁽²⁾, e in tutte le altre opere che rimasero ad eseguirsi secondo i disegni lasciatine da lui.

Ora contro uno di questi due guastatori di suoi edifici suppongo possa riferirsi un sonetto conservatoci, col suo nome, in un codice Magliabechiano (VII, 1168) contenente quello contro Giovanni da Prato, la cui autenticità è indubitabile; sonetto oscuro bensì in alcune parti e di un carattere burchiellesco, che io riferisco secondo la lezione migliore dataci dal Pellizzari ⁽³⁾:

Panni alla burchia e visi barbizechi,
atti travolti, e persone sconmesse,
parieno in tresca come giente besse,
a guisa di virtù si rendon ciechi.

Ahi arte sua morata, che pur rechi
umana proprietà, ma chi ti elesse?
Altro che ignioranza quivi resse,
cercando per lo ver con gli occhi biechi.

Natura pazza scaglia pazzi efetti,
perch'hanno a somigliar le lor cagione,
onde convien che così l'arco getti.

Benchè 'gnioranza non merti sermone,
se t'acidi ⁽⁴⁾ pensier fussin più retti
darien conforto a chi col ver s'appone.

⁽¹⁾ Ed. Milanese 150 (Frey 111 sgg.; Moreni, 350 sgg.). «E' fece (questo Antonio di Manetto) una guerra con Filippo che non se ne poteva fare pace, et ogni dì *faceva* (cod. pist.) peggio. Et essendo Filippo ragguagliato di queste cose, e provatosi di farlo stare cheto per più modi, e non gli giovando nulla, egli fece un sonetto, che io udii già, e non l'ho potuto ritrovare, il quale, costui tenne a mente non tanto quanto e' visse Filippo, ma quanto e' visse lui medesimo». Il Vasari, come abbiamo visto, non parla di un sonetto solo, ma di più sonetti.

⁽²⁾ GAYE, *Carteggio inedito*, I, 167 e segg.; VASARI, III, 283 (Lemonnier).

⁽³⁾ *Rassegna*, id., p. 306 sgg.

⁽⁴⁾ Forse per *taciti*?

Noi ne rendiamo il senso, in quasi tutto d'accordo col Pellizzari, così: « Panni bizzarri ⁽¹⁾ e visi arruffati, atti disordinati e figure sgangherate; parrebbero una tresca di gente sciocca in guisa da rendersi ciechi ad ogni virtù. Ahi, arte muraria ⁽²⁾, di te che pur possiedi dignità umana! ma chi ti scelse [a quest'ufficio]? La sola ignoranza potè dirigere tale scelta, invano cercando il vero cogli occhi obliqui [mal rivolti]. Una stolta natura produce necessariamente stolti effetti, perchè essi han da somigliare alle cause loro: onde conviene che l'arco getti secondo che è stato caricato [di strali]. Benchè l'ignoranza non meriti ammonimento [amorevole], [pur dico che] se i tuoi segreti pensieri fosser più retti, darebbero conforto a chi ricerca [e coglie] il vero ».

C'è qui, senza dubbio, la critica severa d'un'opera d'arte, o un abito d'arte, dove, pure in mezzo a gravi difetti, si avverte qualche lontana possibilità d'emendamento, come ha ben visto il Pellizzari. Ma non so come egli pensi qui ad un'opera di pittura, mentre vi si parla di *arte murata* o *muraria*, cioè costruttiva. Se così è, si tratta di uno che aveva avuto mano in cosa d'architettura, ed aveva peccato in falsità, cioè travisato il vero. Ora questo conviene all'uno e all'altro caso in cui si trovò il Brunelleschi, di contro al Della Luna e ad Antonio Manetti. Entrambi avevano edificato, ed edificato falsamente l'esemplare ad essi fornito: l'uno per imperizia, l'altro per malizia. Che si possa trattare del Manetti, falegname divenuto in odio e a danno del Brunelleschi architetto, lo potrebbe far credere il sapere dall'antico biografo brunelleschiano e dal Vasari che Filippo contro di lui aveva diretto, dopo aver molto pazientato, un sonetto o più sonetti onde ebbe la meritata umiliazione; nè mancano in questo che abbiamo dinanzi fiere espressioni di rimprovero, che rasentano il dispregio, come

Bench' ignoranza non meriti sermone,

ed altre ancora. Ma non vi è dubbio che vi prevalga un certo senso di rispetto, e una speranza finale di ravvedimento; il che mal s'accorda

⁽¹⁾ Forse mal addossati, o tenuti addosso come si tiene il burchio, cioè mezzo in terra e mezzo in acqua (Crusca, 5^a impr., vol. II); se pure non debba leggersi *alla lurchia* (ricordo dantesco, in tal caso?).

⁽²⁾ Il Pellizzari propone *smemorata* (*sue morata* legge il cod.); ma egli stesso non insiste su questa ipotesi.

al caso dell'ostinato falegname-architetto, mentre ben si adatta a Francesco Della Luna. Questo, se non era « amicissimo » del Brunelleschi, come dice il Vasari, era almeno « uno cittadino di buona riputazione » come dice l'Anonimo (138 ed. Milanese), e tale, dunque, che, quantunque avesse « oppenione d'intendere » e molto « si travagliasse di simili cose, e mettersi innanzi », e fosse, quindi, soltanto un ambizioso e presuntuoso, di lui che apparteneva ad una grande ed onorata famiglia, poteva ben dire « *che pur rechi umana proprietà* », ciò che del disonesto legnaiuolo non si poteva. Si aggiunga che nel sonetto si domanda: *ma chi ti elesse?* quasi a riversare la colpa su coloro che gli affidarono il lavoro; e su questi grava il rimprovero « *altro che ignoranza quivi resse* » (cioè nella elezione). Ora questo risponde a capello a ciò che l'anonimo biografo narra (p. 134): « Dal qual luogo tornando (Filippo), el portico era fatto in quella forma ch'egli è al presente », mentre il maestro e coi disegni e a voce (« a bocca ») aveva mostrato, prima di partire, « e agli scalpellini e così a certi cittadini capi dell'arte e operai diputati a tale cosa », come l'opera s'avesse a fare. Il che (prosegue il biografo) « dette a Filippo grandi dispiaceri perchè in molte cose vi erano usciti; e non parendo a qualcuno di quegli Operai, per arroganza, essere di meno autorità di Filippo, l'avevano fatto stimando che Filippo lo lodassi; e non lodandolo, di poterlo difendere che [le] stessono bene. Il perchè Filippo biasimando delle cose, massime uno di loro [quello che avea più errato], si recò alla difesa ». Ma Filippo (p. 135) lo convinse, che non sapeva che si dire.

Non è forse costui il Della Luna, quegli a cui ben s'attaglia la parola di confortevole speranza onde si chiuse il sonetto:

« Se i taciti pensier fussin più retti
darien conforto a chi col ver s'appone »? (1).

Comunque sia di ciò, se l'epigramma a Donato e il sonetto, di cui ho cercato d'illustrare le convenienze biografiche e storiche, si riconosceranno, come mi par lecito sperare, cosa del Brunelleschi, avremo così, colla nota tenzone di Giovanni da Prato, un manipolo di compo-

(1) E non si potrebbe nella prima parola « panni alla burchia » supporre un'allusione all'arte del commercio della seta, esercitata dal Della Luna?

nimenti poetici, che, nonostante il suo scarso valore letterario, ci dimostrerà sempre più fra quali contrasti ed animosità, sostenuti con nobile e fiera grandezza d'animo, il grande artefice dovè aprirsi la via a quella gloria che i secoli, pur fra molte disparità di celebrazioni e non senza resistenza della critica (¹), gli hanno finalmente tributato come ad uno dei maggiori spiriti del nostro Rinascimento umanistico.

(¹) Mi sia consentito riferirmi ad uno studio da me pubblicato in parte nella *Rivista d'Italia*, in parte nella *Nuova Antologia* (1899) e rifuso nello scritto « Filippo Brunelleschi scultore » nel mio volume *Pagine d'antica arte fiorentina*, Firenze, Lumachi, 1905. Cfr. ora il mio scritto nella *Nuova Antologia*, 1° marzo 1923 (v. a p. 143 di questo volume).

XIII,
CASE E BOTTEGHE
DI ANTICHI ARTEFICI DI FIRENZE ⁽¹⁾

Le brevi note che qui io comunico, riguardano principalmente Firenze. Ma non sì che le conseguenze loro non sieno facilmente estensibili alle città sorelle di Toscana, segnatamente a Siena e a Pisa, dove pure fu così vivida e possente, se anche meno durevole e varia, la fioritura dell'arte, nella età in cui germinava dovunque e fioriva la primavera della bellezza. Le opere d'arte onde Firenze si adorna sono della più varia natura. Tavole e tele, freschi ed arazzi, bronzi e marmi, arche sepolcrali e cassoni di nozze, codici alluminati ed opere sottili d'orafo e di niellatore, targhe e forzieri, palagi pubblici e privati, chiese ed oratori, logge, portici, tabernacoli: tutto un grande inno corale, in cui la fede, il sentimento civile, l'amore della famiglia cantano nella multanime armonia dell'arte che è armonia di vita.

Ora di quanti tesori la libera arte dei padri profuse in questa città, che dopo Atene, come scrisse il Renan, più d'ogni altra conferì all'opera spirituale del genere umano, quelli che non furono dall'opera edace del tempo, dalla incuria o dalla furia innovatrice degli uomini o irrimediabilmente distrutti, o trasfigurati o dispersi, si salvarono da tanta ruina col rimanere dimenticati o negletti. Ma come il tempo nostro è rievocatore, e intende a richiamare alla luce e alla vita ogni segno il più tenue della bellezza antica, così par lecito sperare che qualche frammento occulto di antichi tesori d'arte possa ancora recuperarsi, se la sagacia di acuti indagatori vi dia opera solerte. Nè senza qualche fondamento sembra questa speranza, specialmente quando si tratta di dipinti

⁽¹⁾ *Atti del Convegno fiorentino degli Amici dei Monumenti, 1908.*

murali che è malagevole asportare, e che si sottraggono perciò all'audace cupidità degli odierni rapinatori delle opere d'arte. Così arida la fortuna a chi si proponga di ricercare, più diligentemente che altra volta non si sia fatto, di sotto alle imbiancature profanatrici nelle pareti delle navi e del transepto di S. Maria Novella qualche traccia che avanzi dei freschi di maestro Stefano o di Tommaso Giotto, o di Buffalmacco, o dell'Orcagna: o di quest'ultimo rintracci qualche vestigio di quanto aveva dipinto nelle pareti di S. Croce, descritto e poi distrutto dal Vasari. E gioverà tentare nell'alto della cappella Brancacci al Carmine se le decorazioni settecentesche non nascondano ancora qualche reliquia dei freschi antichi di Masolino: o nella antica cappella maggiore di Badia (dove è ora il sepolcro del conte Ugo) se qualche frammento rimanga delle cose che Giotto nella sua prima giovinezza vi aveva dipinte, secondo attesta il Ghiberti: o se infine il Coro della chiesa di S. Egidio serbi ancora qualche residuo dei dipinti ivi eseguiti, con emulazione non omicida ma feconda, dal Castagno, da Domenico Veneziano e dal Baldovinetti.

Più sicuri frutti si raccoglieranno, mettendo in luce i dipinti delle volte archiacute e dei sottarchi, che certamente rimangono al di sopra delle odierne volte a botte, da pochissimi veduti con faticosa opera d'ascensione sui solai della fabbrica, nelle due cappelle laterali dell'antica chiesa di Badia (questa chiesa che può dare tante sorprese); l'una delle quali aveva istoriata, secondo il Vasari, il Buffalmacco, l'altra maestro Puccio Capanna. Tesori mal conosciuti o ignorati rivelerà poi certamente la riapertura degli antichi tabernacoli sui canti o lungo le vie cittadine, che l'amministrazione comunale ha deliberato d'impredere colla maggiore sollecitudine.

Ma più forse che nelle chiese, negli edifici pubblici o nei palagi, giova ricercare nelle umili case, ove ebbero dimora gli artefici fiorentini dei bei secoli dell'arte, o dove fiorirono le loro botteghe, non ancor salite all'onore di chiamarsi studio. E in queste case popolarie bisogna penetrare e indagare. Quanti sono che conoscono le mirabili decorazioni cinquecentesche onde sono adorni i soffitti della casa n. 40 in via Gino Capponi, un tempo appartenuta all'Arte della Lana? o quanti sanno di un fresco antico tuttavia esistente in quelle case ove ebbe bottega il Baldovinetti presso il Canto dei Nelli che fiancheggiano la basilica Lau-

renziana? o quanti fra gli stessi amici dei monumenti salirono le scale d'una casetta in via delle Caldaie, per vedere un fresco, ignorato da tutti, d'un forte maestro del Quattrocento, raffigurante la Trinità, che assai ricorda la famosa tavola del Pesellino, dipinta per Pistoia, ed ora nella National Gallery di Londra? Visitando queste umili case della Firenze antica, spesso ci vien fatto di scoprire eleganti finestre ed antichi stemmi, logge, cortili, porticati vaghissimi. Una esplorazione bene ordinata dei cortili delle vecchie case fiorentine sarebbe cosa attraente e fruttuosa. Ed io la raccomando per una futura visita all'amico Rettore degli Amici fiorentini dei Monumenti.

Ma io ritorno alle case abitate dagli artefici e alle loro botteghe; delle quali ci danno una viva imagine come colta dal vero quegli esagoni scolpiti nella torre di Giotto, che il Ruskin chiamò gemme incastonate nell'oro del meraviglioso edificio, e il bassorilievo di Nanni d'Antonio di Banco sotto il tabernacolo dei quattro Santi ad Orsanmichele. Raccolgendo notizie e indicazioni, prima di tutto dalle Portate al Catasto, poi dalle matricole delle Arti, dai testamenti, contratti, e da altri documenti consimili, e da accenni di storici antichi, gli studiosi (e ne abbiamo anche in Firenze dei sagacissimi) potrebbero, dove con grande probabilità, dove con certezza, riconoscere la precisa sede di molte di queste abitazioni e botteghe dei nostri maestri del Tre, Quattro, Cinque e Seicento. Alcune di queste sono bensì già note, e designate da epigrafi o ricordi: la casa del Cellini, quella d'Andrea del Sarto, la fonderia del Ghiberti. Ma molte altre sono ancora sconosciute al pubblico, molte ignorate ancora dagli studiosi; sebbene dopo il Gaye e il Fantozzi, che incominciarono a raccogliere elementi per questa specie di topografia artistica fiorentina, sieno venute alla luce tante altre notizie, e molte ancora rimangono forse da esumare.

Per il tempo precedente l'istituzione e l'ordinamento del Catasto fiorentino, che cade nel secondo decennio del Quattrocento, abbiamo scarse e vaghe notizie. Di Giotto sappiamo solo che abitava nella parrocchia (o Cappella) di S. Maria Novella, ma nulla di più preciso. E nella incertezza della leggenda di Borgo Allegri, sarebbe forse vana opera il voler rintracciare ivi la bottega di Cimabue. Nè altrimenti è a dire della casa della odierna via Ricasoli (già del Cocomero), ove altri ha ripetuto che Cimabue e Giotto coabitassero. Maggior fondamento ha forse la

notizia che in quella via medesima la casa delle Cinque Lampade appartenesse a Buffalmacco, il fiorentino spirito bizzarro, a cui si volle attribuire l'una delle due immagini che compongono l'adorno tabernacolo onde la casa ha quel nome.

Indicazioni curiose, ma vaghe, sulle abitazioni di maestri fiorentini del tempo, si traggono da un documento pistoiese della metà del Trecento ⁽¹⁾. Ivi è detto che Taddeo Gaddi aveva la bottega in Cappella di S. Pier Maggiore, Maestro Puccio in via Larga, Andrea Orcagna e Nardo in Balla, Maestro Stefano in casa dei Frati Predicatori. Da un'altra notizia inedita risulta che Bernardo Daddi abitava in via Larga. I documenti pubblicati dall'Horne e dal Gamba, invece, certificano con esatto ragguaglio, che Giovanni di Ponte aveva la sua bottega a piè delle case e torri degli Amidei sulla piazzetta di S. Stefano al Ponte Vecchio; e quelli editi dal P. Taurisano ci fanno sapere che Andrea di Bonaiuto abitava nella piazza di S. Maria Novella. Sappiamo poi che Giovanni da Milano aveva la bottega in S. Pier Maggiore.

Ed ecco sorgere l'alba del Quattrocento, e con essa crescere la luce dell'arte e insieme le notizie sugli artefici. Giuliano d'Arrigo detto il Pesello aveva bottega in S. Frediano; Masolino aveva bottega in Santa Felicità; Paolo Uccello abitava nella cappella di S. Spirito; Domenico Veneziano in quella di S. Paolo. Dalla Portata al Catasto del 1427 appare che in quel tempo Masaccio abitasse non nella casa che fu poi dei Bbandini in via dei Servi, come credè il Fantozzi, ma avesse bottega presso la Chiesa di Badia, e propriamente in una di quelle botteghe che anche oggi fiancheggiano la bella porta di Benedetto da Rovezzano, di contro al Palagio del Podestà. Poi spesseggiano le sicure notizie sulle varie case e botteghe in cui dimorarono e operarono Luca della Robbia, Andrea e i loro successori (via S. Egidio, poi via Faenza). Sulle varie botteghe che ebbe Donatello di qua d'Arno e Oltrarno (piazza Adimari, del Duomo, Fondaccio di S. Spirito), sulle botteghe di Bernardo Cennini (via Calimara), del Ghiberti (borgo Allegri), del Michelozzo (presso il Duomo, poi in via Larga), di Antonio e Piero Pollaiuolo (piazza degli Agli, poi via Vacchereccia), del Baldovinetti (al Canto dei Gori), di

⁽¹⁾ Pubblicato in parte dal Milanese, e integralmente da mio fratello Alberto, in *Bullettino pistoiese di Storia Patria*.

Domenico Ghirlandaio, dei fratelli Bigordi e di Rodolfo (via dell'Ariento, poi in via oggi Ricasoli, e in via Rondinelli), di Vittorio di Lorenzo Ghiberti (via del Corso), di Maso Finiguerra (borgo Ognissanti), di Rossello, di Jacopo Franchi (il maestro del bambino gaio) in via oggi dei Magazzini, del Gozzoli e di Cosimo Rosselli (in via del Cocomero oggi Ricasoli), di Bernardo e Antonio Rossellino (borgo Allegri poi in via del Proconsolo), di Benedetto da Maiano (in via dei Servi), del Verrocchio (in via dell'Agnolo), di Mino (in via Pietrapiana), di Lorenzo di Credi (forse in via dell'Agnolo), delle stanze ove albergò Pietro Perugino (in via S. Egidio).

Pel Cinquecento conosciamo le abitazioni, oltre le notissime e segnate del Cellini e di Andrea del Sarto, quelle del Pontormo (via oggi della Colonna), del Franciabigio (via della Sapienza poi presso S. Pancrazio), del Rosso (nel Corso dei Tintori), del Granacci (in via Ghibellina), di Giov. Francesco Rustici (in via dei Martelli), dei Tasso intagliatori (in borgo la Croce), di Giuliano e Antonio da S. Gallo (in borgo Pinti), di Giorgio Vasari (in borgo Santa Croce), di Bastiano di Aristotele da S. Gallo (in via oggi Gino Capponi), del Tribolo (in via dei Pilastri poi in via della Colonna), del Bronzino (via della Pergola), del Bachiaccha (in via dell'Agnolo), dello Zuccari (in via oggi Gino Capponi), dello Stradano (in via della Colonna), del Buontalenti (in via Maggio), di Santi di Tito (in via delle Ruote). Tra il Cinque e Seicento si hanno notizie delle case di Gian Bologna (in borgo S. Jacopo, poi in borgo Pinti), del Cigoli (in via Faenza poi in piazza S. Maria Maggiore), dell'Empoli (in via dei Servi), del Poccetti (in via della Chiesa), di Carlo Dolci (in via già della Stipa), e così di altri *dii minores*.

Certo è che alcune di queste case o botteghe andarono distrutte, più altre furono incorporate in sontuosi palagi. Ma altre e non poche rimangono. E il riconoscimento di queste non troppo malagevole, e in alcuni non dubitabile, non sarebbe soltanto opera di mera curiosità storica, ma potrebbe offrire anche nuovi e preziosi elementi agli studiosi dell'arte. Il tentare opportuni ed abili assaggi sulle pareti antiche che sian rimaste in piedi di queste case e botteghe, potrebbe restituire alla luce pensieri, disegni, abbozzi, schizzi gettati là come ricordi alla brava, colla brace e colla matita, sulle muraglie, al modo che usano tuttora i nostri artigiani.

Si avrebbe così una nuova specie di disegni degli antichi maestri fiorentini da aggiungersi ai cartoni e disegni studiati con tanto sapere dal Berenson, dall'Iacobsen, dal Ferri e da tanti altri. Mèsse nuova, e, giova sperare, copiosa. E intanto la speranza di poter raccoglierla dovrebbe trattenere l'opera inconsultamente demolitrice delle piccole case nei quartieri specialmente abitati da artefici antichi, come nelle adiacenze di S. Ambrogio, ove le antiche case rimangono quasi ancora intatte, in via S. Egidio, in via Guelfa, in via del Canto dei Nelli e dell'Ariento e altrove; e consiglierebbe, ad ogni modo, a procedere con molte cautele in cotali demolizioni, e non senza aver prima tentata una simile ricerca. Questo raccomando all'amico Biagi e all'on. Rosaldi (e a chi meglio potrei raccomandarlo?) quando si darà opera al necessario isolamento della basilica di S. Lorenzo.

E che non sia questo un vano sogno o una infondata speranza, ce lo dice la casa di Mino da Fiesole in via Pietrapiana: dove negli ultimi tempi si scoprirono, e tuttora si vanno scoprendo, disegni fatti a brace sul vecchio intonaco da mano sicuramente della seconda metà del Quattrocento. Quanti dei più esperti in simile studio li videro, come il Ferri, il Brockhaus, il Ricci, il Leprieur, direttore della Sezione dei disegni nel Museo del Louvre, riconobbero la singolare importanza di questo *specimen* di una casa popolana di un artefice di quel secolo. Sono profili, schizzi di candelabri, contorni di mezze figure, disegni d'imprese e di stemmi, misure di monumenti, conti, appunti di ogni genere, segnati e tracciati rapidamente di primo getto, sulla parete, i quali ci fanno rivivere in una casa di un artefice fiorentino, come i graffiti delle case pompeiane resuscitano dinanzi a noi la vita lontana di una famiglia romana nel primo secolo dell'Impero. Che alcuni di quei disegni ricordino il Verrocchio, come qualche straniero ha asseverato, il Verrocchio che abitava pure nella parrocchia di S. Ambrogio, può parer dubbio. Ma non è dubbia l'autenticità e l'antichità di quei disegni, tanta è l'evidente spontaneità e, direi, l'ingenuità loro. Chi sul principio mostrò dubitare o esitare, può oramai, se ne abbia vaghezza, sincerarsi da sè, poichè ancora gran parte è da scoprire, removendo lo scialbo dalle pareti maestre della vecchia casetta: e ognuno può farlo a suo talento. Che la casa fosse acquistata da Mino fino dal 1464, ed abitata allora da lui per alcun tempo, e poi di nuovo dal 1480 fino alla sua morte, è certificato per

le ricerche archivistiche del Fabriczy e del Dorini. Ma sebbene il segno forte e deciso, e il vedervi raffigurati tre candelabri decorativi di troppo ampie dimensioni per opera di pittura, abbia rivelato ai competenti piuttosto la mano dello scultore che del pittore, e qualche affinità colle cose di Mino apparisca in quei rapidi segni, sarebbe temerario l'assecondare che si tratti di disegni di Mino stesso, anzichè di suoi scolari o di altri artefici che ivi si esercitassero. Solo quando il Comune s'indurrà, mentre gli stranieri vigilano, a ricostituire la casa di Mino e a farne un piccolo santuario dell'arte, liberando interamente le pareti antiche dalle imbiancature recenti, si potrà dire su questo punto una parola sicura ⁽¹⁾.

Questo rinvenimento fortuito ma significativo valga d'esempio e c'illumini. Ci faccia sentire cioè come qui si apre dinanzi agli studiosi un nuovo e forse fecondo campo d'indagini. Due condizioni di fatto ci sono, per questo rispetto, cagione a bene sperare. Poichè Mino nel catasto del 1470 dichiarava « l'arte mia non si confà fare quivi » (cioè nella casa di via Pietrapiana), ed anche in quel tempo in cui viabitò continuamente dopo il 1480, tenne una bottega di arte presso San Firenze, come una ne aveva prima, ben definita dai documenti, nel chiasso Bertinelli presso il Canto dell'odierna via dell'Oriolo, e nondimeno o egli stesso o i suoi allievi si servirono delle pareti dell'abitazione di via Pietrapiana per tracciare quei segni, quanto più non è da sperare dalle pareti d'una vera bottega, o studio artistico che dir si voglia, quando ci sia dato ritrovarla e restituirla alla luce! E che molti di questi disegni possan essere serbati anche oggi sotto i molteplici strati d'imbiancatura, ce lo fa credere la natura stessa e il modo onde quei segni venivano tracciati sull'intonaco. I disegni nella casa di Mino sono fatti con quella che poi fu detta matita di Spagna, cioè una specie di brace che ha in sè dell'oleoso, e s'incorpora agevolmente e durevolmente in quell'intonaco saldissimo come smalto. Questo vecchio intonaco, nel quale la brace del disegno resta fissata in modo indelebile, e di cui si è ritrovato altro esempio nel palazzo Davanzati che ora si va restaurando, come notò il Dorini, sebbene

(1) Pur troppo l'indifferenza, o forse la diffidenza, qui fuor di luogo, di chi doveva provvedere, e poi il sopravvenire della guerra, han fatto sì che della casa di Mino e dei disegni ivi ritrovati non si sia più parlato, ed io ignoro la sorte toccata ad essi.

sembri preparato per la pittura, non è che il così detto intonaco a mestola, ma in tal modo preparato che i grani della calce, compressi dall'opera lunga e paziente della mestola, vengono ad essere ricoperti dal latte di calce, che nell'essiccarsi forma quello strato superficiale lucido e compatto come vediamo anche nelle case pompeiane. Qualunque imbiancatura vi si distenda sopra successivamente non vale a cancellare i segni che furono tracciati su quell'intonaco primitivo di tanta saldezza. Onde è lecito credere che come nella casa di Mino così anche nelle botteghe o case di altri artefici, i segni loro possano essere ancora conservati sotto le velature del bianco datovi sopra dai nuovi abitatori.

Se noi, dunque, siamo veri amici dei monumenti, dobbiamo invocare, o meglio provvedere, perchè si formi un alacre stuolo di studiosi, i quali procedano ordinatamente ma pertinacemente, affrontando tutte le difficoltà « coll'animo che vince ogni battaglia », a questa ricerca così nuova, così curiosa ed attraente, nelle case e nelle botteghe ove sicure notizie ci conducano a tenere per fermo abbiano abitato ed operato antichi maestri, poichè abbiamo oramai elementi bastevoli per fare o tentare. E fino da ora ci sia lecito augurare che sulla fronte di quelle case o botteghe sia iscritto almeno un durevole ricordo che attesti ai secoli quanta luce di bellezza viva irradiasse da quelle umili sedi, e sia alle future generazioni ammonimento ed esempio. Cospargiamo di cotali fiori di memoria codeste oscure dimore. Fiorenza ha dovizia di fiori. Ella di cui il poeta delle *Laudi* cantò

o Fiorenza, o Fiorenza
giglio di potenza,

che meglio forse per noi si direbbe giglio di sapienza, ha infiorata del simbolico giglio l'insegna cittadina, e dal fiore ha imposto il nome al suo maggiore tempio; come a notte alta a noi appare redimita di una corona di stelle, fiori eterni del cielo, la cupola del Brunelleschi.

XIV.

UN NUOVO DOCUMENTO SUL PESELLINO

(1909)

Molto si è discusso in questi ultimi anni, e molto si discute tuttora dalla critica, intorno alla celebre tavola, cominciata da Francesco di Stefano detto il Pesellino e compiuta da Fra Filippo per la Compagnia della Trinità di Pistoia: di cui la parte centrale è oggi, *post multa fata*, nella Galleria Nazionale di Londra, un'ala (o compartimento laterale) nella collezione privata del Buckingham Palace, altri supposti frammenti d'essa (gli angeli volanti in alto od osannanti) nelle collezioni private di Lady Sommerset e della contessa Brownlow, e in fine la predella presso il cav. Antonio Gelli di Pistoia; frammenti dispersi di un'opera insigne, pei quali non v'ha speranza possano mai ricomporsi in unità di vita come avvenne, secondo l'antico mito egizio, delle sparse membra del divino Osiride. Ha tentato bensì il sig. Cust, nel numero di dicembre 1909 del *Burlington Magazine*, di riavvicinare le riproduzioni dei frammenti che si trovano in Inghilterra sì da dare una qualche idea dell'insieme; dimenticando tuttavia di unirvi quelle della predella pistoiese, che anche il Weisbach non potè riprodurre integralmente. Manca, in ogni modo, l'altra ala o compartimento della tavola (che non sappiamo se esista tuttora o dove) in cui dovevano essere raffigurati insieme i due santi Zenone e Girolamo, come nel pannello ora riconosciuto appartenente a questa tavola stanno gli altri due S. Iacopo e S. Mommè (o Mamante), secondo risulta oggi chiaro dai copiosi e curiosi documenti che il dottor Pèleo Bacci potè aggiungere (*Rivista d'Arte*, 1904, II, 8-9) agli altri già pubblicati dal Milanese, e riprodotti dal Weisbach, concernenti quest'opera. Che quattro, non due come il Vasari dice, fossero le figure dei Santi intorno alla Trinità,

appariva d'altronde già dalle quattro corrispondenti storiette della predella pistoiese, sebbene il Waagen, che potè vedere l'opera intera nella collezione Ottley, non parli che di due sole figure (S. Iacopo e S. Zenone).

Dopo i documenti già editi, e le illustrazioni critiche che dell'opera del Pesellino hanno date, oltre il Cavalcaselle, il Weisbach, la signora Mary Logan, il sig. Cust citato e il Fry (*), poichè il compianto Horne non ci potè dare la compiuta storia della tavola che il Fry medesimo annunziò, giova che io dia breve notizia di un altro documento pistoiese, non sfuggito forse alla solerte diligenza del Bacci, ma da lui non ancora pubblicato insieme ad altri documenti che sull'opera pistoiese va con tanta cura raccogliendo. Il qual documento viene ad inserirsi, come in suo giusto luogo, fra il 4 e il 6 di quelli da lui già dati alla luce. Al Pesellino, come è noto, questa tavola era stata allogata fino dal 17 settembre 1455; ed è noto altresì come il lavoro, già condotto a buon punto ed interrotto dalla morte di lui circa due anni dopo, fu ripreso da Fra Filippo per allogagione fattagliene il 31 ottobre del 1458, e da questi condotto a termine colla predella (o dossale), cogli sportelli e con tutti gli altri adornamenti aggiuntivi da artigiani pistoiesi a dì 18 maggio 1467.

Senonchè, nell'intervallo d'un anno e più che corse fra la morte del Pesellino e la ripresa dell'opera per mano di Fra Filippo, il compagno di bottega del Pesellino e suo collaboratore, come pare, anche alla tavola pistoiese, Pier Lorenzo di Pratese, piativa con Madonna Tarsia, vedova del defunto artefice, per richiedere la parte ch'ei diceva spettargli del prezzo pattuito per l'opera comune: e perciò con atto del 20 settembre 1457 domandava all'Ufficiale del Tribunale di Mercatanzia e sua Corte il sequestro formale del dipinto. Contro il quale sequestro (*stagimento*) ricorre la donna che fu di Francesco Pesellino con atto di protesta del 10 ottobre di quell'anno, allegando sue ragioni, e rivendicando a sè e ai suoi l'intera somma di ciò che rimaneva ad avere del pagamento dalla Compagnia pistoiese.

(*) CAVALCASELLE, *Storia della pittura* (ediz. ital., 1894), VI, p. 19 segg.; WEISBACH, *Pesellino und die Romantik der Renaiss.*, p. 60 segg. Berlin, 1901; M. LOGAN, in *Gazette des Beaux Arts*, juillet, 1901; L. CUST, *Two Saints by Pesellino*; e ROGER FRY, *Pesellino's Altarpiece*, in *Burlington Magazine*, dicembre 1909, pp. 124 e 127.

Non sappiamo se o come le cose si aggiustassero poi fra i contendenti. Parrebbe che Piero di Lorenzo dovesse o recedere dalla sua pretesa di sequestro o accordarsi privatamente con Tarsia la vedova, dacchè con atto del 14 giugno del 1458 la Compagnia della Trinità di Pistoia commetteva a Martino dello Scarsa e compagnia in Firenze di pagare a Madonna Tarsia « per parte di resto della tavola dipinse detto Francesco » fiorini venti di suggello. Ma giova ora sapere che prima di questo ricorso al Tribunale fiorentino Piero di Lorenzo aveva fatto istanza, per sospensione del pagamento o pel deposito dei denari che si dovevano al Pesellino, presso il vicario del vescovo di Pistoia d'allora, che era Messer Donato dei Medici (colui che si mostrò poi così giustamente liberale con Fra Filippo), esponendo quanto segue ⁽¹⁾:

« Al nome di dio a dì 2 daghosto 1457

« dinanzi a voi Messer Iachopo bracciolini vichario del veschovo di pistoia questa e una adimandita fatta per me piero di lorenzo dipintore dinanzi alla vostra singnoria.

« Egli e certa chosa chome per insino lanno 1455 prete pero charlingho della chompangnia della sancta trinita di pistoia alogho una tavola daltare a Francesco di Stefano dipintore mio chompangno, della qualé tavola finita che fosse ne doveva avere detto Francesco fiorini 150 il meno il più fiorini 200 e di questo sapesse a stare al giudicio di piero di chosimo de medici.

« Dove a dì 29 di luglio prossimo passato il sopradetto francescho passo di questa vita, il perche di parecchi die innanzi vegiando non doveva ghuarire del detto male, essendoci in Firenze il sopradetto prete pero ⁽²⁾, restamo dachordo veduto non si potere finire detta tavola per lle mani del sopradetto francescho, ne facemo compromesso per charta, dipoi detto di e detti albitri giudichorono fussi fatta la meta, della quale dobbiamo avere fiorini per detta meta quello sara giudichato per piero di chosimo, sabbi avere dello intero che a noi ne tocca la meta, de quali insino oggi nabiano (*sic*) avuto, sechondo disse detto

⁽¹⁾ Filza Miscellanea nell'Archivio della Curia Vescovile di Pistoia, non numerata. Trovasi in una stanzetta al secondo piano del Palazzo. Debbo grazie al prof. Alfredo Chiti di aver collazionato nuovamente il manoscritto.

⁽²⁾ Cioè a dì 10 luglio, come risulta dal doc. 4 pubblicato dal Bacci (*Rivista d'Arte*, 1904, p. 168).

francescho a sua vita, fiorini 30 di sugello e fiorini 4 larghi e lib. 7 soldi 10 ⁽¹⁾ per 30 libre di lino scio (*sic*) sebe da detto prete pero, dove restano avere insino a quella somma sara giudichato da detto piero chome detto e disopra.

« Siche per me piero di lorenzo dipintore e chonpangno del sopradetto francescho vi si priegha che per vostro chomandamento il quale sia fatto alla sopradetta chompangnia o a sua chamarlincho che detti danari non si paghino o eziandio si mettino in disopito insino a tanto siano dachordo noi, in pero che a mene naspetta larata mia e altri menti non sarebero bene pagati. MCCCCLVIJ die quarto mensis augusti ».

E in calce:

« Suptus dominus vicharius ut sopra scriptum precepit et mandavit presbitero andree tuci mandato dicte societatis ».

Questo documento, che viene ad aggiungersi agli altri fin qui conosciuti, non ci reca veramente notizie nuove di gran rilevanza. Pure meritava, ci sembra, di esser conosciuto dagli studiosi della storia della grande arte nostra del Quattrocento per varie ragioni. In primo luogo, accerta la data precisa della morte di Francesco Pesellino, che è il 29 luglio 1457; e ci fa assistere ad una pietosa scena domestica, presso al letto del giovine maestro, già devoto a morte, e consapevole della sua prossima fine.

Esclude, in secondo luogo, se mai ce ne fosse stato bisogno dopo i documenti editi dal Bacci, che un secondo compagno del Pesellino di cui si argomentava con sottili ragioni di rintracciare l'opera la sig.^a Logan, potesse aver avuta parte nella dipintura della tavola pistoiese; onde è solo da ricercare per la critica quanta sia la parte che si deve al Pesellino, che dette in ogni modo il disegno generale del lavoro approvato dai committenti, quanta ve ne possa essere di Piero di Lorenzo suo collaboratore unico, quanta infine spetti a Fra Filippo ⁽²⁾. Determina, in fine, più esattamente la misura dell'opera

⁽¹⁾ Una lieve differenza è qui fra il nostro documento e quello pubblicato dal Bacci (ib., p. 147) che porta la spesa per la compera del panno lino a lib. V, sol. 5.

⁽²⁾ I documenti pubblicati dal Milanese e poi dal Weisbach potevano far dubitare se veramente Piero di Lorenzo avesse avuto parte nella tavola pistoiese, o non piuttosto richiedesse il pagamento di ciò che gli spettava per tutto ciò che esciva

spettante ai maestri che si succedero nel lavoro (Pesellino e forse Piero di Lorenzo da una parte e Fra Filippo dall'altra). La vedova Tarsia, nel protestare dinanzi al Tribunale contro il sequestro richiesto da Piero di Lorenzo, dichiarava che l'opera era « quasi fornita » dal suo marito defunto. Ora si viene a conoscere che alcuni arbitri avevano giudicato, lui vivente, « fosse fatta la metà ». Il che è confermato, chi guardi bene, dalla stessa misura dei pagamenti. Il Fry nota bensì che il Pesellino ebbe in tutto fiorini 85, mentre a Fra Filippo ne furono assegnati 115. Ma questa somma totale di fiorini 200 era già pattuita nel contratto iniziale col Pesellino quando l'opera fosse riuscita perfetta ed avesse in tutto soddisfatto i committenti e il Vescovo Medici, mallevadore e prestatore dei denari alla Compagnia della Trinità; mentre il compenso minimo per l'opera intera era stato convenuto in fiorini 150. Talchè veramente le due parti nemmeno si ragguagliano; e a rigor di termini al Pesellino e ai suoi eredi toccarono complessivamente e proporzionalmente quindici fiorini in meno di quelli che ebbe il suo continuatore e in parte maestro.

La critica stilistica ha, dunque, un più sicuro dato, per quanto esterno, per discernere quanto si deve all'uno e all'altro. Mi sia lecito notare soltanto due cose. Se dai documenti pubblicati dal Bacci sembra risultare certificato che la predella (o dossale) pistoiese sia di mano di Fra Filippo, non pare possa escludersi tuttavia che il disegno almeno ne fosse preparato dal Pesellino e dal suo compagno; dacchè prete Pero di Ser Lando il 17 settembre 1455 pagava al Pesellino una certa somma « per li disegni feci fare », e nel novembre dello stesso anno « A m.^o Lorenzo dipintore in Firenze grossi quattro per sue fatiche di quello primo disegno ch'io fe' fare » (doc. 2 in *Rivista d'Arte*, 1904, p. 166). E ne potrebbe essere indizio la storietta del martirio di S. Mommè della predella pistoiese (creduta dal Weisbach, che non la potè riprodurre perchè molto oscurata e deperita, la scena: Daniele fra i leoni). Quivi i due leoni che si slanciano agili e furienti nel carcere del santo sono disegnati e modellati con tale

dalla bottega del Pesellino in forza delle condizioni stabilite quando divennero sodali o compagni di bottega. In questo, l'espressione « a mene ne aspetta la rata mia », pare escluda ogni dubbio sulla collaborazione.

energia e vivezza da ricordare quello che, dopo il contemporaneo Filarete, il Vasari, scambiando anche qui il Pesello o Giuliano d'Arigo col suo nipote il Pesellino, scrive di lui: « fece quelli (gli animali) sì pronti e vivaci, che in quella professione non ebbe alcuno nel suo tempo che gli facesse paragone », e « Veggonsi in detta casa (de' Medici) di mano sua alcune tele di leoni i quali s'affacciano ad una grata che paiono vivissimi, ed altri ne fece fuori, e similmente uno che con un serpente combatte »: le quali tele con figure di leoni, come opera di Francesco di Pesello registra anche l'Inventario delle masserizie di Lorenzo il Magnifico. Non credo che nelle opere di Fra Filippo apparisca invece una altrettale perizia del dipingere animali.

Se poi le due tavolette cogli angeli adoranti dall'alto dei cieli delle collezioni Sommerset e Brownlow appartenevano veramente all'originale composizione pistoiese, come i sigg. Cust e Fry tengono per fermo, avremmo una ragione per credere questa parte almeno opera del Pesellino (o almeno disegnata da lui) dacchè ritroviamo le due mirabili figure riprodotte fedelmente in quella famosa *Natività* del Louvre (n. 32), prima bensì data al Lippi ma oggi generalmente riconosciuta opera del Pesellino o del suo compagno di bottega. Comunque sia, di ciò non spetta il discutere a me; cui basta l'aver arrecato un piccolo ma sicuro tributo ad una viva e controversa questione circa un'opera d'arte che, pur dispersa e dilacerata com'è in lontane terre, è documento vivo dell'antica gloria nostra.

XV.

IL VERROCCHIO E LORENZO DI CREDI A PISTOIA

I. — IL SEPOLCRO DEL CARDINALE FORTEGUERRI.

Dai documenti che qui sotto si riferiscono, tratti, per graziosa ed amichevole concessione, dall'Archivio privato della nobile famiglia Forteguerri di Pistoia ⁽¹⁾, si raccoglie qualche nuova e preziosa notizia intorno alla storia, assai complicata d'altronde, del monumento onorario eretto al cardinale Forteguerri dagli Operai di Sant'Jacopo nella

(1) Archivio Forteguerri di Pistoia — Cod. cart. del sec. xv, leg. in pergamena, seg. 1 (antica segn. A, III, 12). Libro di ricordi — dal 1477 al 1499 — di M. Michele di Domenico Forteguerri, Abbate della Badia a Pacciana e altri fratelli a carte 38, recto MCCCCLXXXVIII:

« Ricordo come adl... di ottobre per lo Consiglio del popolo di Pistoia in luogo di M. di Mariano panichi et di domenico forteguerrri mio padre fumo sborsati Anto. di Marcho di Jacopo, Domenico di Jacopo Mathi et Io, exequutori et operaij a far fornire la sepultura del Cardinale di thiano già più tempo fa cominciata per Andrea del Verrocchio da Firenze.

« dal monte della pietà di pistoia a dì 14 di gennaio 1489 contanti. Fi. 37 ½ d'oro in oro per resto di ff. 100 che erano in sul detto monte di detta sepultura, paghorno li Uffitali di detto monte in contanti a noi Ant.º et Domenico Mathi et ame operaij predetti. Et Io ricevei detto di Rogato ser Giovanni pagnozzi not. pist. fior. 37 ½.

« It. a dì 25 di ottobre 1489 dalli operaij di Santo Jacopo contanti lire XXX et X.

« A dì 5 di martio a Lorenzo dandrea dipintore discepolo che fu di Andrea del Verrocchio maestro della sepultura del Card. di thiano contanti fi. XXX d'oro in oro p.º Domenica mathi nostro compagno. fior. 30

« A dì 14 di luglio a lorenzo d.º contanti fi. X d'oro in oro parte piero di michele cerboni. fior. 10

« It. a dì 15 di ottobre A Lorenzo d.º contanti fior. 5 d'oro in oro. Et per lui a matteo di Jacopo da Settignano scalpellino per commissione di detto lorenzo. fior. 5 ».

(Il padre era morto il 12 d'ottobre di quell'anno, come da carte 25).

cattedrale pistoiese dopo il 1473, anno della morte del porporato in Roma, che ivi ebbe onorata sepoltura, degnamente adorna dalla mano di Mino da Fiesole, in Santa Cecilia di Trastevere. Le vicende del cenotafio pistoiese, dall'allogagione fattane da prima ad Andrea del Verrocchio e dalla commissione del modello poi data dagli Operai a Piero del Pollaiuolo fino agli ultimi malaugurati trasferimenti e rimaneggiamenti del 1753, furon più volte narrate dagli storici dell'arte (dal Gaye e dal Milanese fino al Cavalcaselle ed al Venturi), dai monografi recenti del Verrocchio (Mackowsky, Cruttwell, Reymond) e dagli illustratori locali (Chiti, Giglioli, Beani), perchè sia necessario ripeterle. Certo è che codeste vicende corrono quasi parallele a quelle della magnifica tavola della stessa cattedrale pistoiese e propriamente dell'antico oratorio della Vergine di Piazza, un tempo separato dalla chiesa, tavola commessa pure al Verrocchio intorno a quelli stessi anni dagli esecutori testamentari del vescovo di Pistoia Donato dei Medici, morto nel 1474; la cui meravigliosa effigie marmorea, opera o d'Antonio Rosellino o piuttosto del Verrocchio medesimo, si ammira nella parete di contro alla tavola che stava già sull'altare. Sembra che il Verrocchio negligesse o procrastinasse l'esecuzione della tavola dell'Oratorio, e segnatamente quella della sepoltura Forteguerri, o perchè, come suppone il Mackowsky, in quelli anni, prima che, nel 1479, gli venisse affidata la statua del Colleoni a Venezia, fosse tutto inteso a lavori d'importanza a Firenze (come il dossale di San Giovanni, il *David* di bronzo ora al Museo Nazionale, e il *San Tommaso* di Orsanmichele), ovvero, come pensa più giustamente la Cruttwell, perchè il Verrocchio fosse disgustato per la poca fiducia dimostratagli dagli Operai di Sant'Jacopo e per la preferenza data da costoro al Pollaiuolo; la quale preferenza non sarebbe stata vinta senza l'intervento del Magnifico Lorenzo, noto e potente patrocinatore del Verrocchio. Questo risentimento traspare da ciò che nel 1485 sembra il Verrocchio aver detto, o fatto sapere, agli Operai, mandati a vedere a che punto fosse il lavoro della tavola, « è più di sei anni l'harebbe finita se da detti executori havesse avuto interamente il debito suo », e da ciò che due anni prima aveva domandato per finire la sepoltura Forteguerri (*). Ad ogni modo, come altrove dissi, l'opera del Verroc-

(*) V. CHITI, in *Bullett. Stor. pist.*, 1899, p. 45.

chio in questo monumento pare posta fuori di questione, e la testimonianza vasariana in questo caso incontestabile: se dobbiamo — come non v'ha ragione di non fare — prestar fede alle espresse parole della Provvisione del 1483, ove è detto che il Verrocchio « aveva in buona parte tracto a fine la sepultura », e si aggiunge « *eam quasi conduxerit* »; espressioni che si ripetono, due anni dopo, anche quanto alla pittura della tavola. La questione sorge, come per la tavola così per le sculture del monumento, se e fino a qual punto sia intervenuta l'opera diretta del maestro, o se il lavoro sia stato abbandonato agli assistenti e agli allievi di bottega. Certo è che l'esame stilistico del monumento ci fa credere alla collaborazione dell'uno e degli altri; e non piccola, anzi, l'opera di costoro. Se la figura della Speranza è quella che ci fa immediatamente pensare al Verrocchio,

*E la Speranza ha la meravigliosa
bocca che 'l Vinci incurverà com'arco*

(D'Annunzio) e specialmente alla Speranza del monumento di Francesca Tornabuoni ora nella Collezione André a Parigi, la stessa figura col l'identico atteggiamento e panneggiamento si rivede nel monumento Tartagni a Bologna, opera di Francesco di Simone Ferrucci, uno dei più antichi discepoli del Verrocchio (n. 1440); e già l'analogia fra gli angeli superiori del cenotafio forteguerriano e quelli del tabernacolo di Monteluca (Perugia), opera dello stesso Ferrucci, era stata notata dal Burckhardt e da altri. D'altra parte non è dubbio che il Verrocchio avesse dato il modello e dell'insieme, e forse di molte delle figure che componevano il monumento. E se io non partecipo agli entusiasmi del Mackowsky e del Burckhardt per il supposto bozzetto che vedesi nel Victoria and Albert Museum (n. 7599), e mi accosto invece al parere della Cruttwell e del Reymond che lo credono una povera imitazione assai recente, è incontestabile ormai, dopo le osservazioni del Bode, che appartengano al Verrocchio e al modello del monumento pistoiese i due mirabili angeli in terracotta della Collezione Thiers nel Museo del Louvre.

Ma quello che pare potersi escludere è che in questo primo periodo dell'opera si possa parlare della collaborazione, e tanto meno della direzione, di Lorenzo di Credi, come fanno la Cruttwell (*Verrocchio*, by

Maud Cruttwell, 1904, p. 136) ed altri. Il Mackowsky, anzi, giunge ad asseverare, non si sa su quali fondamenti, che Lorenzo di Credi e la sua scuola fossero documentariamente noti in Pistoia fra il 1477-78. Ma il documento circa le sculture del cenotafio, del 1483, come l'altro circa la tavola dipinta, del 1485, non parlano se non d'Andrea del Verrocchio; e per la pittura si aggiunge anche: « si dice esser facta o mancarvi pocho et è più di sei anni l'harebbe finita se ecc. », il che ci conduce all'anno 1479 o 78, quando cioè (si ricordi bene) Lorenzo di Credi, come altrove notai, nato nel 1459, non aveva ancora vent'anni, e non avrebbe potuto dare un contributo grande in opere così insigni che si conducevano in quella bottega del Verrocchio, nella quale usavano artefici come il Perugino e Leonardo, forse anch'essi aiutatori nell'opera della meravigliosa tavola pistoiese.

Ed ecco che il documento che io ora produco viene a stabilire quando intervenga, nell'opera del monumento pistoiese, e probabilmente ancora in quella della tavola, Lorenzo di Credi. Nell'ottobre del 1488, morto il Verrocchio, il Consiglio del popolo di Pistoia delibera di nominare M. Michele di Domenico Forteguerri, Abbate della Badia a Pacciana, insieme con altri cittadini, deputato sopra l'opera della sepoltura del cardinale di Teano « già da tempo fa cominciata per Andrea del Verrocchio da Firenze ». Di continuazione e di continuatori del lavoro, incoato probabilmente prima del 1477, nessuna parola. Dal Monte della Pietà di Pistoia, al principio dell'anno successivo 1489, i detti cittadini tolgono il residuo dei 100 fiorini che vi eran deposti per l'opera della stessa sepoltura: e nel marzo seguente ne danno una gran parte in pagamento a « Lorenzo d'Andrea dipintore, discepolo che fu di Andrea del Verrocchio, maestro della sepultura »; ed altro pagamento (sovvenuti in ciò, come pare, quei cittadini, anche dall'Opera di Sant'Jacopo) si fa allo stesso Lorenzo nel luglio dello stesso anno; finchè a metà di ottobre appare il nome, finora, credo, ignoto, d'uno scalpellino, Matteo di Jacopo da Settignano, « per commissione di detto Lorenzo ».

Per quanto il Verrocchio, nel noto suo testamento, raccomandasse alla Signoria di Venezia Lorenzo di Credi come degnissimo di gettare in bronzo il cavallo e la figura del Colleoni, e per quanto sia credibile che nella bottega del maestro costui avesse acquistato pratica di modellare e di scolpire, è notevole che in tutti i documenti egli è presentato sempre

come pittore, e non altro. Nella portata al Catasto della madre di Lorenzo, del 1480, è detto che: « Lorenzo ha 21 anno e sta a dipingere... con Andrea del Verrocchio ». Anche nell'istrumento del 1488 fatto a Firenze dove narra di aver preso a condurre l'opera del Colleoni, Lorenzo dichiara che alloga a fare e condurre a fine la detta figura a Giovanni d'Andrea di Domenico scultore fiorentino. Qui ora non solo troviamo confermata esclusivamente la sua qualità di pittore, e soltanto il Verrocchio è chiamato « maestro della sepoltura » quando già il proseguimento del lavoro, da circa dieci anni, come pare, interrotto, era affidato alla sua sovrintendenza, ma lo sorprendiamo in atto di dare ad eseguire il lavoro ad uno scultore, Matteo di Jacopo da Settignano. Tutti i tentativi fatti fino al Reymond di trovare nel monumento pistoiese i segni dell'opera personale di Lorenzo di Credi credo, adunque, non solo vani, ma ispirati ad un erroneo presupposto. Se mai, può credersi condotta sul disegno o modello di Lorenzo di Credi la figura genuflessa del Cardinale, che ora vedesi nel Museo municipale di Pistoia, perchè il modo di piegare dei panni molto ricorda le opere del pittore fiorentino. Ma forse l'opera di costui non soddisfece i committenti, e il lavoro giacque per più di venti anni interrotto, finchè gli Ufficiali della Sapienza, nel giugno del 1511, « allogano e concedono a M. Lorenzo figliuolo di Lodovico di Guglielmo di Buono (cioè il Lorenzetto del Vasari)... a rifare, ridurre, e finire detta sepoltura di detto R. Cardinale et suo ornato » (1). Il Lorenzetto, come pare, fece un nuovo modello. Nel quale modello « sopra e anno a essere da piè di detta sepoltura due bambini di marmo con dua arme d'epso Card (che si vedono anch'oggi) et dua agnoletti da chapo con dua candeglieri di sopra al cornicione di marmo: item di nuovo promesse fare le figure del detto Cardinale et la carità esistente sopra epso ». Forse nemmeno la figura del Cardinale fu eseguita dal Lorenzetto; poichè non si vede come più di due secoli dopo, e proprio nel 1753, Gaetano Masoni vi ponesse il busto del Cardinale. Ma del Lorenzetto è indubbiamente la molto infelice figura della Carità nel centro del Monumento, che non dovè accontentare gli Ufficiali della Sapienza, i quali lasciarono incompiuta l'opera per oltre due secoli.

(1) Can. G. BEANI, *Notizie storiche su Niccolò Forteguerri*, Pistoia, 1891, p. 124 segg.; id., *La cattedrale pistoiese*, Pistoia, 1903, p. 83 segg.

Il monumento, come è noto, appare oggi assai confuso e disordinato, per la sovrapposizione dell'opera di così diversi tempi e maestri, e per la sua trasformazione apparente in sarcofago mentre era destinato originalmente ad essere cenotafio e altare; e come altare servì per lungo corso di secoli. Non sarebbe, credo, tuttavia, almeno in parte, difficile ritrovarne l'antico organismo, liberato che fosse dalle brutte volute settecentesche, dall'urna cineraria e dai putti lacrimosi, di guisa che riapparisse in tutta la sua grandiosa eleganza la originale decorazione della cortina che si apre a mostrare la gloria delle celesti figure, secondo il motivo di cui il prototipo era nel sepolcro di papa Giovanni Coscia di Donatello nel Battistero fiorentino, ed un esempio recente nella stessa Pistoia aveva dato Bernardo Rossellino in quello del legista Lazzari in San Domenico. Giova ad ogni modo formare questo augurio di restituzione alla sua originale bellezza di un'opera che nella feconda bottega del suo maestro, videro sorgere gli occhi giovinetti di Leonardo.

2. — LA TAVOLA DELLA VERGINE DI PIAZZA.

Ma se l'opera di Lorenzo di Credi fu nulla o minima nel monumento cenotafico del cardinale Forteguerri, quale parte egli ebbe nella magnifica pala dipinta per l'Oratorio della Vergine di Piazza, più tardi cappella Pappagalli ed ora del Sacramento? Come è noto, sulla fede del Vasari, si è ripetuto per secoli, e fino ai nostri giorni, che ella sia opera di Lorenzo di Credi; tranne dal vecchio storico pistoiese il Salvi, il quale (*Hist. di Pist.*, II, 422) l'attribuisce a Leonardo; testimonianza, questa, che, risalendo alla prima metà del Seicento, non è senza qualche valore, sia perchè può echeggiare una tradizione più antica, sia in quanto è riconoscimento di un fatto evidente, « l'intonazione leonardesca » dell'insieme di questo che è uno dei più eletti dipinti del Rinascimento.

Primo a riconoscervi « con rara sagacia », come ha detto giustamente il Raymond, la mano del Verrocchio, e innanzi che venisse in luce il documento che chiaramente l'attesta, fu Giovanni Morelli, il fino conoscitore dello stile e dei caratteri dei maestri italiani ⁽¹⁾. Ma quel giudizio perspicace per allora non ebbe seguito: nè l'ha avuto quanto meriterebbe

⁽¹⁾ *Kunstkritische Studien*, III, p. 37, edito, dopo la sua morte, dal Brockhaus di Lipsia nel 1893.

nemmeno dopo la pubblicazione del documento, ritrovato dal Chiti, e da me commentato nel 1899 ⁽¹⁾; mentre qui abbiamo un altro esempio di convergenza fra la critica e la documentazione archivistica venuta più tardi, che fa onore alla critica medesima; come, molto dopo che il Cavalcaselle aveva avvertita l'affinità tra i freschi del Capitolo di S. Maria Novella e le storie di San Ranieri nel Camposanto Pisano, si è potuto riconoscere per documenti (e cioè nel 1916), che uno solo ne è, difatti, l'autore, Andrea di Bonaiuto.

Se non che, nel caso della tavola pistoiese, nonostante l'evidenza stilistica e la prova documentaria, la resistenza della critica è stata fino ai nostri giorni d'una tenacia che tocca l'incredibile: tanto può nei giudizi umani la consuetudine e la prevenzione! Primi ad aprire la controversia dopo la pubblicazione del documento, furono Carlo de Fabriczy e il Bode. Mentre il Fabriczy ⁽²⁾ si mostra risoluto nel riconoscere al Verrocchio la parte sostanziale dell'opera secondo la indicazione della carta pistoiese, e solo consente che, dopo il 1485, Lorenzo possa aver terminato il lavoro, il Bode ⁽³⁾, anche dinanzi alla testimonianza contemporanea, persiste nella tradizione accreditata dal Vasari, che l'opera sia tutta di mano di Lorenzo, fino a dire che « non si sa se il Verrocchio vi abbia data una pennellata » (!), e che questi non fu, com'era suo costume, se non l'assuntore nominale dell'impresa. Dopo il risoluto diniego del Bode, pare che si ritorni senz'altro alla tradizione. I monografi del Verrocchio, come il Mackowsky ⁽⁴⁾ e la Cruttwell ⁽⁵⁾ si mantengono su quel diniego, ed anche gl'illustratori di Pistoia, che avrebbero dovuto andar superbi di avere una delle rarissime opere pittoriche del Verrocchio e autenticata, si mostrano o incerti come il Giglioli ⁽⁶⁾, o propensi a conciliare il dato positivo del documento col racconto vasariano, come il Beani ⁽⁷⁾,

⁽¹⁾ Nel *Bullettino storico pistoiese*, I, 2, 1889, Alessandro Chiappelli, e Alfredo Chiti: « Andrea del Verrocchio in Pistoia ».

⁽²⁾ « Verrocchio und das Altarbild der Sacramentskapelle in Dom zu Pistoia » nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1899, p. 338 s.

⁽³⁾ *Repertorium etc.*, 1899, p. 390-94.

⁽⁴⁾ MACKOWSKY, *Andrea del Verrocchio*, 1901.

⁽⁵⁾ CRUTTWELL, *Andrea del Verrocchio*, Londra, 1904.

⁽⁶⁾ *Pistoia nei suoi monumenti e nelle sue opere d'arte*, Firenze, 1904.

⁽⁷⁾ *La cattedrale pistoiese*, Pistoia, 1903, p. 65.

e non escluso lo stesso Chiti, il scopritore del documento ⁽¹⁾. Torna a dare l'opera a Lorenzo il Berenson nel suo catalogo delle opere dei pittori fiorentini ⁽²⁾; la dice senz'altro un'opera giovanile del Credi la Cartwright ⁽³⁾; e solo il Venturi ⁽⁴⁾ si limita a dire che il Verrocchio « non fu certamente estraneo » all'opera, quantunque poi la riconosca uscita più dalla bottega che dalle mani del maestro, ed anzi dia del dipinto un giudizio assai sfavorevole.

E tuttavia nè la parola del documento potrebb'essere più esplicita pel Verrocchio, nè i caratteri stilistici di lui più evidenti. Onde non può far meraviglia che il Reymond e il Frizzoni ⁽⁵⁾ abbiano strenuamente sostenuta la tesi che in notevole parte al Verrocchio appartenga la mirabile opera, che l'uno non esita a dire un « capolavoro » e l'altro considera come la « più perfetta fra quante pitture di lui sono giunte sino a noi ». E così è veramente: tanta ne è la pura fermezza del disegno, la eleganza della composizione, la lucentezza del colorito in quella sua pienezza di luce atmosferica, e su quel fondo di paese luminoso in cui, anche secondo il Berenson, amava muovere le sue figure il maestro di Leonardo, del Perugino e di Lorenzo.

Vediamo, innanzi tutto, quello che dice il documento pistoiese, che non è stato in tutto bene interpretato. Ora dal documento risulta:

1° Che la tavola dell'oratorio di Piazza fu « allogata a fare ad Andrea del Verrocchio »; che essa « *era già fatta o mancharvi poco* », che era « *una bellissima cosa e condotta a quel termine che v'è con grandi arti* »; che colla scritta del contratto il Verrocchio aveva dato ancora il disegno (« *e' presenti operai abbino auctorità di vedere sedicta tavola è secondo la scripta e disegno in quella dato* »).

2° Quando nel novembre del 1485 gli operai di S. Iacopo muovono al Consiglio del Comune istanza perchè provvedano a che, se questa

⁽¹⁾ *Bullettino storico pistoiese*, 1899, p. 9; il quale dice doversi ritenere che il lavoro fu dal Verrocchio *probabilmente incominciato*, mentre dal documento risulta che « certamente fu condotto molto innanzi ».

⁽²⁾ *The Florentine painters*, 2 ed., New York, 1903, p. 114.

⁽³⁾ CARTWRIGHT, *The painters of Florence*, 2 ed., London, 1910, p. 272.

⁽⁴⁾ *Storia dell'arte italiana*, VII, I, 781 (1908).

⁽⁵⁾ G. FRIZZONI ne *L'Arte*, anno IX, fasc. V, 1906. REYMOND, *Verrocchio* (nella collezione « Les Maîtres de l'Art »), Paris, s. a. pp. 110-15, 1906.

tavola *non è finita si faccia finire*, attestano (riferendo evidentemente parole dette dal maestro) che il Verrocchio è *più di sei anni l'harebbe finita se da detti executori* (del testamento) *havesse avuto interamente el debito suo*. Il che vuol dire che l'opera era condotta molto innanzi già nel 1478 o 79; quando, cioè, come io notai e gli altri riconobbero, Lorenzo era appena diciannovenne (o, concediamo al Bode, ventenne), e non è credibile possa avere avuta parte principale in così magistrale e squisito lavoro ⁽¹⁾. Il Fabriczy poi giustamente aggiungeva che gli esecutori del testamento del vescovo Donato dei Medici dovevano avere inteso naturalmente di affidar l'opera ad un riconosciuto maestro, e non già ad un ignoto e giovine apprendista di bottega.

3° Ma v'è di più: e nessuno l'ha avvertito. Se nel 1478-79 era già a buon punto, il lavoro doveva essere incominciato già qualche anno prima: e secondo ogni probabilità nel 1475, dopochè gli esecutori testamentari del vescovo Medici, morto negli ultimi giorni del 1474, posero mano a costruire l'oratorio e l'abbellirono di dipinti e di sculture. L'epigrafe sulla pietra tombale del vescovo legge *edificandum curavit a. MCCCCLXXV*: il che parrebbe implicare che l'oratorio fu innalzato dopo la sua morte ⁽²⁾. Ad ogni modo, Lorenzo in quelli anni 1475-78 era poco più che quindicenne; e forse non ancora nella bottega del Verrocchio; ed è esclusa quindi totalmente l'opera sua in questo primo periodo di lavoro fecondo, che dovè essere tutto occupato dall'opera del maestro ⁽³⁾. Rimane che l'intervento di Lorenzo avvenga pel compimento dell'opera, e cioè dal 1485 in poi. Ora questo

⁽¹⁾ *Bullet. stor. pist.*, I, 2, p. 3. Il Bode insiste molto su quel *dicesi* del documento, quasi per far credere che si tratti di una vanteria del Verrocchio l'aver condotto quasi a termine il lavoro circa il 1479. Ma se gli operai dicono *essere una bellissima cosa*, vuol dire che qualcuno aveva veduto l'opera in Firenze.

⁽²⁾ Non vedo su qual fondamento il BEANI, *Cattedr. pist.*, 1903, p. 59, asserisca che l'Oratorio fu costruito nel 1440. Si tratta forse di un errore di stampa.

⁽³⁾ Il Bode sembra ridurre il Verrocchio ad un semplice assuntore di lavori, che egli affida ad allievi e ad aiuti. Ora questo non è credibile nemmeno per le opere di pittura. Il Bode stesso attribuisce, credo con ragione, al Verrocchio la mirabile pala di Tobia e dei tre angeli all'Accademia di Firenze. Era dunque anche gran maestro di pittura. E come spiegare altrimenti Leonardo e il Perugino educati nella sua bottega?

è ben possibile, e forse anche probabile: ma non è poi sicuro. Gli operai, come il Comune di Pistoia, e come già gli esecutori del testamento Medici, trattano sempre col Verrocchio che doveva essere in Firenze⁽¹⁾; ed assegnano per termine del compimento l'ottobre dell'anno successivo, cioè il 1486. Ora è probabile che il Verrocchio prima del 1485 fosse andato a Venezia per l'opera del Colleoni. Ma son note le vicende di quell'opera; e come il Verrocchio se ne tornasse sdegnato a Firenze, prima che, richiamato dalla Signoria di Venezia con nuovi patti, vi si riconducesse per dare l'ultima mano al monumento magnifico innanzi di morire. È ben possibile, perciò, che nel 1486 il Verrocchio fosse in Firenze, e che quindi egli medesimo desse compimento alla tavola pistoiese. Ad ogni modo, il contributo di Lorenzo in quest'ultimo anno non potè essere molto, nè grande.

Questo ci dice chiaro la testimonianza esterna: e questo è confermato dall'esame stilistico dell'opera superba (tav. VI). Il Credi non ha mai il segno vigoroso, fermo, e spesso tagliente, delle cose del Verrocchio, come appare anche in quest'opera. Onde io ebbi già a dire che « il dubbio non fosse cosa del Credi doveva nascere facilmente in tutti coloro che avessero paragonata questa tavola coi dipinti più certi di Lorenzo ». Basta confrontare il *Battesimo* di San Salvi, ora agli Uffizi, opera certa del Verrocchio, col suo disegno vigoroso e secco (nella parte in cui non intervenne la mano delicata di Leonardo), colla povera e fiacca imitazione che ne fece Lorenzo nel *Battesimo* ora a San Domenico di Fiesole, per convincersene agevolmente. Ma nella stessa Pistoia abbiamo un chiaro termine di paragone, nella tavola dipinta da Lorenzo per l'Ospedale del Ceppo, ora nel Museo municipale: dove le figure e l'insieme hanno qualcosa di flaccido e di stanco, che contrasta colla composta energia della pala del Duomo. Nè io credo lontana dal vero l'ipotesi da me espressa fino dal 1899 che il Vasari possa aver confuso i ricordi dei due dipinti pistoiesi, come il Milanese ne confuse la documentazione. Il tono del colore è nella tavola

(¹) Si notino queste parole del documento: « et bisognando pagare a dicto Andrea al presente di quello si sta (resta?) havere per insino alla somma di fl. sei larghi, gli paghino della massa di detta opera mettendo acconto di dicto Andrea: et ogni suo resto promettino et obblighino l'opera a pagarli per tucto el mese d'ottobre proximo advenire ».

dell'Oratorio di Piazza argentino, luminoso, e alquanto freddo; dove nelle opere proprie di Lorenzo il colorito è più caldo e sugoso; e le carni che nella tavola del Duomo, come nel *Battesimo* del Verrocchio, sono pallide e giallastre, nelle pitture di Lorenzo appaiono più rosee e talora perfino (come nel *Presepio* ora agli Uffizi) tendenti al rossastro della terra-cotta.

Non occorre che io riproduca le sottili osservazioni del Reymond su quest'opera che ei rivendica per grandissima parte al Verrocchio. La figura episcopale di San Zeno è una vera statua, come egli dice, e quale solo il Verrocchio la poteva concepire. Osservazione sagace alla quale ci sia lecito soggiungerne alcune altre che le servono di complemento. Chi ha disegnata quella figura ha avuto dinanzi alla mente un'altra statua, il S. *Lodovico* di Donatello, come forse Raffaello ricordò questa figura del Verrocchio, dipingendo quella del vescovo San Niccolò nella *Madonna* degli Ansidei. Ma giova notare altre due attinenze di questa figura. La testa di questo San Zeno (sul qual punto torneremo più oltre) non solo somiglia visibilmente quella, non mitriata, del vescovo Donato dei Medici nella scultura che le sta dinanzi nella cappella del Duomo pistoiese, ma presenta altresì una significativa affinità di forme e di espressione con quella del Battista nel *Battesimo* del Verrocchio (Tav. VII). Passando alla figura centrale della Madonna, il Reymond ritrova qui molte finì particolarità delle figure femminili verrocchiesche, e fra l'altre quella caratteristica del grosso gioiello circondato da perle che chiude la veste della Madonna, e si rivede nella terracotta proveniente da Santa Maria Nuova, ora al Museo Nazionale, nella *Madonna* di Berlino e in molti busti femminili del Verrocchio. Aggiungo qui che la testa della Vergine è proprio la traduzione dipinta di quella testa femminile che è fra i disegni nella collezione Malcom del British Museum, opera indubitabile d'Andrea.

Quanto alla figura del San Giovanni (Tav. VIII) vi è il disegno della grande raccolta del Louvre, che certo ha servito per la tavola pistoiese, ed è generalmente attribuito a Lorenzo. Ma è lecito dubitarne; tanto la testa in quel disegno ha la vigorosa rudezza propria del Verrocchio. Potrebbe darsi che nella esecuzione la mano del Credi sia intervenuta ed abbia impressa alla testa del Battista quella certa mollezza che il

Reymond vi nota. Ma neanche questo è ben certo; perchè la testa del San Giovanni ha una notevole affinità con quella del Cristo nel *Battesimo* del Verrocchio: e tutta poi la figura, colla gamba destra fortemente arcuata e vigorosa, ricorda non poco le aduste forme del Precursore nel *Battesimo* degli Uffizi. Vedasi, invece, quanta distanza corra fra il Battista della tavola del duomo e quello che è nel quadro di S. Maria delle Grazie in Pistoia. Il paragone non potrebb'essere più eloquente.

Ma più ancora ci parlano del Verrocchio l'elegante architettura, e la veduta del paese luminoso che si apre oltre la loggia corintia, e prelude già al leonardesco dell'*Annunciazione* agli Uffizi e a quello della *Gioconda* del Louvre. L'opera di Lorenzo, se pure intervenne, si dovè limitare alla esecuzione di minuti particolari, come il mirabile tappeto orientale, le ornamentazioni architettoniche della loggia, e il minuto fogliame degli alberi che la coronano e la ombreggiano così vagamente. Ma possiamo noi escludere (mi domandai altra volta) che nella bottega del Verrocchio non partecipasse a quest'opera, come aveva lavorato, poco tempo prima, al *Battesimo* di San Salvi, Leonardo, che in quelli anni prima del '78 aiutava il comune maestro? e potremo escludere anche che il Perugino, il quale stette assai, come aiuto, nella bottega del Verrocchio, non vi avesse là sua parte, mentre alcuni motivi del dipinto sentono assai del peruginesco, e mentre sappiamo dal Vasari che « sotto il Verrocchio, Lorenzo aveva per compagni ed amici, sebbene erano concorrenti, Pietro Perugino e Lionardo da Vinci? » (¹).

Certo è, ad ogni modo, che quest'opera rimasta per un decennio nella bottega frequentata ed operosa del Verrocchio, dovette esser tenuta in gran pregio. E lo dicono non solo le parole del documento, ma anche le riproduzioni che ne troviamo, per quanto scadenti esse sieno: una delle quali è in Santo Spirito, un'altra, forse opera dello stesso Lorenzo, nella Pinacoteca di Napoli; e forse un lontano ricordo di questa composizione era nella fantasia di Raffaello quando dipingeva la *Madonna* degli Ansdei, ora a Londra, sedente fra il Battista e il vescovo Niccolò di Bari. Se un giorno Gabriele D'An-

(¹) Vasari, ed. Milanese, IV, 564.

nunzio vorrà rivedere i suoi mirabili sonetti su Pistoia fra le città del silenzio, è da sperare che al nome di Lorenzo sostituisca quello di Andrea, nella visione mattutina che trema in questo dipinto, così come altra volta, avvertitone, non dubitò di sostituire al nome di Simone quello di Andrea (da Firenze) per il dipinto del camposanto pisano.

3. - IL BUSTO DI DONATO DEI MEDICI.

Ma forse non fu tutta dedicata alla tavola l'arte del Verrocchio nella cappella del vescovo Mediceo. Io notavo già che la costruzione e l'adornamento di questa essendo del 1475, il busto che raffigura il prelado fondatore, senza vestimento episcopale, ma colla semplice tunica di laico, non può essere di Bernardo Rossellino morto nel 1464, a cui lo attribuì il Tolomei, credo per primo ⁽¹⁾; e dietro lui le guide pistoiesi e gli annotatori del Vasari (ed. Milanese, III, 97). Piuttosto dovrebbe credersi di Antonio suo fratello, che visse, come pare, fin verso il 1478; e questa attribuzione fu accolta dagli illustratori più recenti ⁽²⁾. Se non che io soggiungevo: « Se non è piuttosto dello stesso Verrocchio, che lavorava allora per questo oratorio » ⁽³⁾. Difatti dovrebbe sembrare assai inverosimile che gli eredi e gli esecutori del testamento del Medici mentre commettevano ad Andrea il dipinto, affidassero l'opera scultoria ad altri che a lui, ben più conosciuto come scultore che come pittore. Si aggiunga a ciò che, per un vescovo congiunto con casa Medici, l'incarico al Verrocchio era il più naturalmente indicato, essendo egli il favorito di Lorenzo il Magnifico, come in quelli anni era pubblicamente apparso nella contesa fra il Verrocchio e Pietro Pollaiuolo, concorrente per il monumento al cardinale Forteguerri e sostenuto dagli operai di S. Iacopo ⁽⁴⁾. A queste

⁽¹⁾ *Guida di Pistoia*, 1821, p. 30; TIGRI, *Guida*, Pistoia, 1854, p. 140.

⁽²⁾ GIGLIOLI, *Pistoia e i suoi monumenti*, Firenze, 1904; ne tace il BEANI, *La cattedrale pistoiese*, ivi, 1903, p. 60.

⁽³⁾ *Bullettino* cit., p. 2.

⁽⁴⁾ Al Verrocchio o alla sua scuola il Burkhardt, il Bode e il Machowsky (*A. Verrocchio*, Leipzig, 1901, p. 97) attribuirono lo stemma della città sostenuto da geni alati, che è nella sala grande del Comune. Ma quest'opera porta la data del 1494, sei anni dopo la morte del Verrocchio; mentre le forme e le movenze delle due

verosimiglianze storiche, rispondono assai bene i caratteri intrinseci di questa mirabile scultura, così mal conosciuta e poco visibile nella penombra in cui si trova oggi. Notammo già che la testa del San Zeno nella tavola prospiciente, ha una singolare rassomiglianza con questa di Donato dei Medici, tanto che si può dire il ritratto dipinto di fronte al ritratto scolpito, il quale, appunto forse per questo, è raffigurato senza mitria episcopale. Le due cornucopie che, nella mensola, sono unite al centro dallo stemma mediceo, costituiscono un motivo caro al Verrocchio. Nè mai il Rossellino è giunto nei suoi busti marmorei, nemmeno in quello del Palmieri al Museo Nazionale, a tanto finita e squisita verità realistica di scalpello, quale appare in questa testa meravigliosa, e soprattutto alla modellatura così perfetta e diligente delle mani congiunte ed ossute del busto mediceo. Quelle mani meravigliose non sembrano potere essere opera se non del Verrocchio. (Tav. IX).

Al quale pure ricorre la mente di chi guarda (e sono pochissimi), la lastra tombale del vescovo Donato, terza delle opere artistiche che adornano questo piccolo santuario della pietà e dell'arte (Tav. X). Questa lastra tombale magnifica, che io credo ancora inedita, sfugge all'attenzione del visitatore e dello studioso, assorti come ivi sono dalla visione della tavola e del busto marmoreo, e incuranti di questa, per dirla con Dante, *tomba terragna*, che altrimenti meriterebbe tutta la sua ammirazione per l'elegantissimo disegno e la copia dell'ornamentazione, che ricorda l'arte decorativa del Verrocchio. E dalla costui bottega esci forse anche una quarta opera artistica di questa cappella (Tav. XI), non ricordata nè dalle guide nè dalle monografie sulla cattedrale pi-

figure sono quelle caratteristiche di Antonio Pollaiuolo, che forse le modellò o ne dette il disegno. Si ricordi che appunto in quell'anno il Pollaiuolo tornava da Roma nel Pistoiese (v. la lettera di lui a Gentile Corsini, pubblicata dal Borsari, *L'Arte*, 1898, e più esattamente da J. Del Badia e dalla CRUTTWELL, *Antonio del Pollaiuolo*, London, 1907, p. 256), dove egli aveva antichi possedimenti, e donde anche avrebbe tratto l'origine se si dovesse prestar fede ad una notizia del CINELLI (*Bellezze di Firenze*, 1678, p. 579), sfuggita a tutti gli studiosi del Pollaiuolo e agl'illustratori di Pistoia, secondo la quale il cognome del Pollaiuolo non gli sarebbe venuto dal mestiere paterno, bensì dal nome di un piccolo comune presso la Magia nel territorio pistoiese. Ma la cosa è molto dubbia, perchè le portate al Catasto di Jacopo padre e del fratello Giovanni parlano del « nostro mestiere », cioè di pollaiuolo o pullaro. Cfr. GAYE, *Carteggio inedito*, I, 265, e più compiutamente nella Cruttwell, op. cit., p. 293.

stoiese: il tabernacolo marmoreo quasi nascosto di fianco all'altare attuale, un tempo forse ciborio sull'altare antico, ed ora destinato a custodire l'*oleum infirmorum*. Non ha figure; ma sostenuta da pilastrelli corinti, ivi corre una trabeazione adorna di ruote, incise dal marmorario con vigoroso traforo e con segno risoluto ed energico, degno di quella scuola.

Rimane da augurare che un giorno questo storico oratorio sia restituito alla sua luce e alla forma antica, onde i gioielli artistici che ne adornano l'opera architettonica, forse dovuta a Giuliano da San Gallo, rifulgano in tutto il loro primitivo splendore ⁽¹⁾.

(1) Nessuno, che io sappia, di quanti han ragionato della tavola pistoiese del Verrocchio, ha ricordato quella di lui, già presso S. Domenico del Maglio in Firenze, ricordata dal Vasari ed ora smarrita. Per quanto se ne può arguire dall'infelice disegno che se ne ha nell'*Etruria Pittrice* (I vol., p. 177, tav. XVI, Firenze, 1791) (Tav. XII), la somiglianza della figura della Vergine e di quella del vescovo a sinistra corrispondenti del dipinto pistoiese, è notevole. Anche l'architettura del fondo, ov'è un tabernacolo incavato a nicchia e sostenuto da pilastrelli corinti, sopra i quali spuntano cipressetti ed alberelli, ricorda assai l'opera di Pistoia.

XVI.

UN NUOVO TONDO DI LUCA SIGNORELLI

Di Luca Signorelli, gigante quasi solitario tra i pittori dell'ultimo Quattrocento, varie cose sono venute alla luce, in questi ultimi anni, in Italia e all'estero. Di una tavoletta nella collezione Franchetti a Venezia ci dette notizia Carlo Gamba (*Bullettino d'Arte*, 1916, p. 326); alcuni frammentari affreschi nella chiesa di S. Crescentino a Morra pubblicò ed illustrò Adolfo Venturi (ne *L'Arte*, XXII, 1-2, 1919, p. 9-12). Oggi io sono in grado di pubblicare, per cortese concessione del proprietario e del prof. A. Formilli, un *tondo* raffigurante la Vergine col Bambino, sedente fra S. Girolamo e S. Bernardo genuflessi e adoranti, che io credo appartenere al primo periodo fiorentino del Maestro, fra il 1470 e l'80 ⁽¹⁾.

Questa magnifica tavola, assai bene conservata e sagacemente restaurata per l'opera diligentissima del Formilli, non è indicata nè dal Vasari, nè dai critici recenti. Era proprietà privata, ma negletta e non convenientemente pregiata, del dottissimo lessicografo Giovanni Tortoli, Arciconsolo della Crusca, che lo aveva dai suoi, unico avanzo di una collezione di quadri raccolta da un suo antenato. In un vecchio inventario, ancora esistente in casa Tortoli, questa tavola era già data a Luca Signorelli. Dagli eredi Tortoli l'acquistarono testè i signori Baduel di Firenze, e la collocarono ad ornamento a Castel di Poggio, l'antica villa degli Alessandri. Non si hanno notizie sulla sua originale destinazione, ma tutto fa credere fosse commessa da qualche privato cittadino di Firenze, come quella già in casa Ginori, ora a Monaco,

⁽¹⁾ Il VENTURI, *Luca Signorelli*, Firenze, Alinari, 1922, ha dimenticato a p. 53 e 67 di ricordare che quest'opera fu da me, per primo, pubblicata ed illustrata nella *Rassegna d'Arte antica e moderna*, marzo 1920.

l'altra ora ai Pitti, il *tondo* Rospigliosi a Roma, e il parallelo di questo ora rinvenuto della Galleria Corsini a Firenze.

Nonostante lo stato infelice in cui fu trovato per le non poche screpolature e sbullettature, per le vernici annerite e la polvere densa ed antica, il dipinto in sostanza era intatto. È condotto a tempera verniciata su tavola, e misura m. 1,15 di diametro, esattamente come quello Corsini, su cui così diverso giudizio espresse la critica recente. Come è noto, mentre il Cavalcaselle e lo Schubring l'annoverano « fra i migliori dipinti di Luca », e il Berenson e la Cruttwell lo reputano opera indubbia di lui ⁽¹⁾, il Venturi invece ci vede anche la mano di allievi ⁽²⁾. Ed io credo con ragione: come ne abbiamo ora conferma dal confronto col nuovo *tondo* fiorentino. I due dipinti si corrispondono anche materialmente. Esattamente eguale è, come abbiamo detto, il diametro: identica la qualità del legname e la forma della tavola assicurata a tergo da due correnti di legno, fermati trasversalmente: e sulle commettiture delle tavole è egualmente incollata una tela assai fine: di guisa che si direbbero eseguite dalla stessa mano e dallo stesso materiale.

E tuttavia notevoli e indubitabili sono le diversità della tecnica nei due dipinti, per chi li esamini da vicino e con diligente raffronto, nonostante la identità della composizione; dove le tre figure principali stanno, come suole con mirabile magistero il Signorelli, iscritte ed aggruppate nel circuito chiuso del *tondo* senza alcuno artificio e con bilanciata armonia di curve. La fattura del *tondo* che chiameremo B è leggerissima e trasparente. Si direbbe a tempera, se non fosse una leggera vernice ad olio, quale si ritrova nel celebre *tondo* ora agli Uffizi, che il Vasari dice fatto per Lorenzo dei Medici ed era ancora al suo tempo nella villa di Castello. Quello Corsini invece (che chiameremo C) è dipinto ad olio, ed è di fattura grave, monotona e pesante di colore: ciò che lo ravvicina all'altro *tondo* pure agli Uffizi che il Vasari dice eseguito per « Udienza dei Capitani di Parte Guelfa ». Fra

⁽¹⁾ CAVALCASELLE, *Storia della Pittura*, VIII, 436; BERENSON, *The Central Painters of Renaissance*, 5 ediz., 1903, p. 179; SCHUBRING, *Florenz (Moderne Ciccone)*, II, 173, Berlin, 1903; CRUTTWELL, *Luca Signorelli*, London, 1901, 46.

⁽²⁾ VENTURI, *Storia dell'Arte*, VII, 2, p. 409; *Luca Signorelli*, 1922, p. 63; cfr. G. MANCINI, *Vite cinque di G. Vasari annotate*, Firenze, Carnesecchi, 1917, p. 8.

i due gruppi (il *tondo* B con quello degli Uffizi per Lorenzo, e il *tondo* C con quello degli Uffizi per la Parte Guelfa) sembra dovere essere interceduto un notevole intervallo di tempo; perchè l'uno ricorda ancora la tecnica e il colorito, dalle tinte leggere, di Piero della Francesca, l'altro invece risente, per il corpo di colore più gagliardo, della tecnica fiorentina, pollaiolesca, botticelliana e verrocchiesca: quando il Signorelli, forse in una sua seconda venuta a Firenze, dopo il 1480, si appropriò meglio gli elementi propri della pittura toscana. E lo fanno credere altri particolari, pur degni di nota. Il *tondo* B è molto più semplice e disadorno, quasi esemplare di più antica fattura. Appena qualche traccia di doratura nelle aureole, nel rovescio della manica destra della veste della Vergine e nella spalla sinistra; un'orlatura dorata al lembo inferiore del manto della Vergine, e un'altra nel giro della veste intorno al collo: e anche questa ben più semplice della ricca e complicata ornatura a puttini o genietti donatelleschi del *tondo* C. La stessa differenza corre fra i due *tondi* degli Uffizi. Il *tondo* C è tutto lumeggiato d'oro, con meticolosa minuzia, nel manto della Vergine dalle ginocchia in giù, come il *tondo* di Parte Guelfa; e come in questo il colore del manto della Vergine è violetto; mentre nel *tondo* B e in quello degli Uffizi, fatto per Lorenzo, il manto è azzurro senza quasi alcuna lumeggiatura d'oro. È notevole altresì che il panneggiare nella parte inferiore della figura della Vergine nel *tondo* C è complicato e cincischiato, dove nel nuovo *tondo* B, il partito del manto è semplice, sobrio, grandioso come in Piero della Francesca, e come nei più antichi dipinti di Luca: ad esempio, nella tavola centinata di Brera, che, per questo rispetto, ha notevole riscontro col nostro B.

Il quale deve aver ricevuto un primo restauro in tempo assai remoto. Il manto della Vergine nella parte inferiore, il masso su cui ella siede, e il pratello dinanzi, donde sono spariti forse nel ritocco i fiori e l'erba del *tondo* C e di quello primo degli Uffizi, sembrano dipinti ad olio e d'una maniera più facile e morbida. E tuttavia il colore è bene antico; e la singolare somiglianza, in questa parte, col *tondo* di Brera, non lascia luogo a dubitare che questo ritocco sia già antico e risalga ai tempi del maestro. La cui mano ci è poi rivelata da un particolare interessante e decisivo: i pentimenti, e le correzioni, che sono opera non del copista, ma dell'artista, e di cui non

v'ha segno nel *tondo* corsiniano. I più notevoli sono quelli alla spalla del S. Girolamo, di cui è visibile la traccia anche nelle riproduzioni fotografiche e l'altro, ancor più significativo ma visibile solo nell'originale ed apparso durante la sagace opera dell'egregio restauratore, nella mano destra della Vergine. Sopra questa mano assai in alto si scorgono le forme di due dita, levate in atto di benedizione; poi un secondo pentimento, in cui la mano è disegnata nella forma presente ma un poco più alta, chiarissimo nel dipinto: finchè la mano, levata *con deità così gentile* a proteggere il bambino anzichè a benedire, ha preso la forma e la disposizione definitiva che ritroviamo, senza pentimenti, riprodotta nel *tondo* C. Essendo la veste della Vergine di un rosso carminio, questi pentimenti traspariscono appena ad un attento esame, ma non vengono resi dalla fotografia. E traspariscono perchè l'antico restauratore, lavando forse il dipinto tanto da togliere in gran parte le lumeggiature d'oro, ha alleggerito così il colore da scoprire quello che c'era sotto. Ad ogni modo abbiamo in questo elemento di fatto una prova non dubbia che il maestro correggeva il lavoro proprio nell'atto stesso della creazione originale. Il che è confermato dal fatto che la figura del S. Girolamo deve essere stata disegnata e dipinta tutta nuda e poi coperta del panno che forma zona sul ventre; perchè sotto questo panno, fra la gamba del santo e quella della Vergine traspare il disegno del fondo già eseguito. Mentre poi il manto della Vergine è stato, nella parte inferiore, ridipinto, tutta l'orlatura d'oro della balza è stata ritrovata pressochè intatta al di sotto delle vernici e dell'olio cotto che la oscuravano e la nascondevano interamente. Così pure sotto al masso su cui siede la Vergine appaiono le linee e il disegno originale condotto dall'artista.

La cui mano maestra si rivela nella fattura caratteristica dei dipinti di Luca, che qui ritroviamo manifesta; una fattura risoluta ed energica, a tratti intrecciati e sottili nelle teste e nelle mani, larga e grandiosa nel taglio e nel modellato dei panneggiamenti. La tunica bianca del S. Bernardo è qui di una esecuzione ampia e magistrale; e non è difficile vedere da certi riflessi di colore, da ombre riportate, e da certi sbattimenti di luce, come sia stato dipinto dal vero interamente e forse rapidamente. Codesta impressione non si ha invece punto dal *tondo* C; nel quale manca il calore della improvvisazione

originale, freddo com'è, monotono, e di fattura che si direbbe calligrafica. All'angolo dell'occhio del S. Girolamo nel *tondo* B si vedono poi tre segni risoluti, quasi sigla caratteristica e distintiva nel maestro, che mancano nel *tondo* C dove tutto è più levigato e morbido. Vero è che in quest'ultimo la figura medesima che è in atto di contemplare la Vergine più che non quella del *tondo* B ricorda la corrispondente figura del S. Girolamo dipinta da Luca sopra una delle due ali dell'altare Bicchi in S. Agostino di Siena, ora a Berlino. Ma si noti qual maggiore effetto di raccoglimento e di unità nel gruppo presenti la variante di questo *tondo* B, dove le tre figure guardano, con devota contemplazione, al bambino Gesù, che diventa così il punto centrale della sacra scena. Una così fatta maggiore concentrazione non può essere opera d'un copiatore, d'un imitatore, bensì concezione originale del Maestro: alla cui mano soltanto, non a quella di un creato o seguace, può esser dovuta la risoluta bravura onde, nel *tondo* B, è tratteggiata e sfilata la ricciuta barba del vecchio anacoreta, la disinvolta libertà, schiva d'ogni preoccupazione di misura e di precisione calligrafica, onde vi sono eseguite le ornamentazioni dorate nelle parti che ancora ne avanzano.

Certamente anche il *tondo* C porta non dubbi segni della mano maestra. Ma grave com'è di toni, di colore e di auree lumeggiature, fa pensare che non sia se non una seconda edizione o ripetizione, incominciata bensì dal Maestro, ma lasciata terminare da altri nella sua bottega: mentre il *tondo* ora recuperato appare in tutte le sue parti fattura magistrale, e quasi l'esemplare e l'originale, di cui quello finora conosciuto, la tavola corsiniana, può dirsi una libera riproduzione o derivazione. Ed è un fatto nuovo e notevole questo che ora per la prima volta viene alla luce quanto al Signorelli, mentre se ne avevano vari esempi pel Lippi e pel Botticelli: la ripetizione di uno stesso componimento a cui prese parte un artefice pur così svariato, libero e fecondo come il grande Cortonese, che il poeta Augusto Platen chiamò « il maestro dalla ricca vita » (*der Meister reichen Lebens*).

XVII.

UN MODELLO INEDITO DI BACCIO D'AGNOLO.

Le minori chiese fiorentine sono ancora fonti di sorprese per gli amatori di cose antiche, nonostante le tante dispersioni e i rifacimenti, e campo talora d'inattesi rinvenimenti per gli studiosi dell'arte. Fra queste, una delle meno cognite e visitate, perchè appena menzionata e spesso taciuta dalle guide più diligenti, a cominciare dal *Memoriale* dell'Albertini (1510) e dal Bocchi (1591) fino al libro della Maud Cruttwell (¹), è la chiesa di Santa Maria del Giglio e di S. Giuseppe in quella solitaria via dei Malcontenti, che si distende di fianco a Santa Croce, ed in altri tempi conduceva, per una zona più volte desolata dalle piene e inondazioni dell'Arno, i condannati a morte verso la porta detta della Giustizia e al campo fatale del patibolo.

Si direbbe che la grande ombra austera di Santa Croce abbia per secoli avvolto quest'angolo dell'antica Firenze e sottrattolo agli occhi dei visitatori e alla curiosità dei ricercatori. Solo in questi ultimi anni sembra aver richiamato le vigili cure di chi ha in custodia le cose antiche e i monumenti, e non senza qualche ufficiale resistenza o dimen-

(¹) *The Florentine Churches*, London, 1908 (cfr. un mio scritto nella *Rivista Fiorentina*, 1909). LIMBURGER, *Die Gebäude von Florenz*, Leipzig, 1910, p. 77, n. 330. Un breve cenno su questa chiesa hanno soltanto il CINELLI, *Bellezze di Firenze*, 1678, p. 482; più esteso il RICHA, *Chiese Fior.*, I, 180, il FOLLINI, *Firenze antica e moderna* (1794), V, 165 ss., il BIADI, *Notizie sulle antiche Fabbriche di Firenze*, 36, 1824, pp. 99-102, il FANTOZZI, *Nuova Guida di Firenze*, 1852, p. 176, il FRANÇOIS, *Nuova Guida di Firenze*, 1857, p. 410, il MARCOTTI (1887) e GRIFI, *Saunterings in Florence*, 3 ed., 1904, p. 216. Ne tacciono invece le vecchie guide del Cambiagi, del Piatti, come le più recenti del Burci (1873) e del Baciotti (1886). La più compiuta e diffusa descrizione della chiesa e della sua storia è la monografia di STEFANO FIORETTI, *Storia della Chiesa di S. Maria del Giglio e S. Giuseppe*, Firenze, 1855.

ticanza. Per l'opera generosa del priore di S. Giuseppe, il cav. Mons. Luigi D'Indico, un sacerdote che allo zelo pel suo ministero sa congiungere, come pochi sanno, il sentimento del decoro artistico e il desiderio, non vano, della bellezza antica e nuova, coadiuvato in ciò dall'opera sapiente dell'architetto Castellucci, fu restituito nell'antica sua forma l'Oratorio di S. Maria della Croce al Tempio: vera stazione dei *sospiri*, ove pare ancora di udire i gemiti dei condannati a morte che lì sostavano per l'ultima volta a pregare, coi fratelli misericordi di quella Confraternita, dai quali erano accompagnati e confortati fino al patibolo, e poi riposti con pietose esequie.

In quell'opera bene ideata e ben condotta dell'austero edificio del sec. XIV, fra le altre cose tornarono in luce alcuni avanzi di storie dipinte in terra verde da un seguace di Paolo Uccello, forse quello stesso che aveva decorata la chiesa di S. Cristoforo a Novoli presso Firenze; mentre dall'altare, al di sopra di un trittico d'oro, portatovi dalle Gallerie, pende, dipinto su tavola, un vecchio Crocefisso della maniera di Lorenzo Monaco, che ai condannati (o *affitti*, come dolcemente erano detti dai pietosi fratelli della Compagnia dei Neri) era esempio e conforto supremo all'imminente supplizio.

Dall'altra parte della chiesa di S. Giuseppe, sul canto che in antico si chiamava di S. Nofri, per cura del solerte Ufficio municipale d'arte, fu risparmiato e restituito all'antica sua forma (già dal 1913) l'antico tabernacolo dell'Università dell'arte dei Tintori, che il Vasari disse dipinto da Jacopo del Casentino. Non restavano se non scarse reliquie in alto dell'antica pittura: nè fa meraviglia che, prima del restauro, il compianto Herbert Horne potesse attribuirlo ad altro pittore ⁽¹⁾. Fa meraviglia piuttosto che altri più recenti illustratori delle opere di Jacopo, come il Goretti ed il Sirèn ⁽²⁾, non abbiano tenuto conto degli antichi contorni delle figure sante, disegnati sull'arricciato, che nell'imbotte dell'arco e nel basso della parete di fondo di questo tabernacolo

⁽¹⁾ *Commentary upon Vasari's Life of Jacopo del Casentino*, nella *Rivista d'Arte*, 1909, Firenze.

⁽²⁾ GORETTI, *La vita di Jacopo del Casentino*, nella collezione vasariana del Bemporad, Firenze, 1913; O. SIRÈN, *Early Italian Pictures in the University Museum at Goettingen*, nel *Burlington Magazine*, novembre 1914, p. 78.

son tornati alla luce in grazia del restauro, di guisa che si può rivedere, oggi, assai bene restituita nelle sue linee essenziali, l'antica composizione. Chi, difatti, la paragoni colla tavola della collezione Cagnola a Milano recante la segnatura di Jacopo, colle due che adornano il bel tabernacolo della Tromba, trasferito sul canto del Palagio dell'Arte della Lana, colle figure delle volte di Orsanmichele, e con quello che più probabilmente possa attribuirsi a Jacopo di Pratovecchio a Poppi, ad Arezzo, o nelle collezioni all'estero, dovrà riconoscere che l'attribuzione vasariana è probabilmente la vera, e che in quest'angolo della vecchia Firenze abbiamo recuperate le vestigia dell'opera di uno dei più considerevoli seguaci di Giotto. Ma di codesta specie di oblio che circonda tuttora codesta area della vecchia città, è maggior prova la stessa chiesa monumentale di S. Giuseppe. In questa, oltre alla bella e nota tavola della *Natività* di Santi di Tito, ricordata dal Vasari e lodata dal Borghini, dal Baldinucci, dal Lanzi, e da tutti i più diligenti illustratori di Firenze, oltre a quella dell'altare grande, ora debitamente restaurato, ed opera di Raffaello Carli, è l'altra bellissima della *Nunziata* (secondo altare a sinistra), forse lavoro giovanile di Ridolfo Ghirlandaio, e certo dipinto dopo il 1522 per Alessandro Perini e per la moglie sua, una dei Cellini, i cui stemmi si veggono dipinti nella mirabile predella, tutta formicolante di figure piccole e vivissime che ci ricordano il Granacci. Di questa bella tavola cinquecentesca, chiusa in una magnifica cornice del tempo e poggiante sopra un alto gradino ricco di finissimi intagli dorati, io ebbi l'onore di dare per primo la riproduzione qualche anno fa ⁽¹⁾. E nonostante che il dott. W. Bombe ne tenesse più tardi parola ⁽²⁾, anch'essa è rimasta pressochè sconosciuta.

Tuttavia il caso più singolare è toccato all'antico modello della chiesa, opera di Baccio d'Agnolo, da me rinvenuto (aiutato in ciò dall'amorosa solerzia di Mons. Luigi D'Indico), nel magazzino di quella chiesa ove giaceva negletto, fino dal 1913. Ne detti allora notizia, assai diffusa, nella *Nazione* di Firenze (8 aprile 1913) e nel *Giornale d'Italia* (vedansi le parole ammirative che ne scrisse il dott. Bombe nei detti

(1) *Rivista fiorentina*, febbraio 1909.

(2) Nei *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1913.

Monatshefte, 1913). Ma il voto da me allora espresso per un più degno collocamento di quel prezioso modello in legno, o nel Refettorio di S. Croce o nel Museo Nazionale, o nel Museo Topografico Buonarroti, rimase inasaudito, talchè debitamente restaurata, quella fragile opera, restituita come fu senz'altro alla chiesa di S. Giuseppe, è ora tornata a giacere nei depositi delle suppellettili e sottratta alla vista del pubblico e degli studiosi. Ed è perciò che io la pubblico qui, onde richiamarla in onore e sollecitare i necessari provvedimenti di custodia e di difesa; giacchè le vicende amministrative di una parrocchia, col mutar delle persone, non posson garantire la fortuna e la sicurtà di quella rara e singolare opera d'arte ⁽¹⁾.

L'idea dell'ampliamento del primitivo oratorio di S. Maria del Giglio onde sorse la chiesa attuale di S. Giuseppe, nacque fra gli splendori Medicei della venuta di Leone X in Firenze, nella Pasqua del 1515; e con intenti, come ogni altra cosa di quel pontefice, di principesca magnificenza. « L'anno 1520 (come si legge in un antico libro di Ricordi della Compagnia) ⁽²⁾ si cominciò a mutare la nostra chiesa con il disegno del famoso Michelangelo Buonarroti e si ridusse al termine nel quale si vede. Quel disegno si conserva nella nostra Compagnia ». Ma le testimonianze più sicure ci parlano del 1519 come anno della fondazione, e non già di Michelangelo, bensì di Baccio d'Agnolo, col quale dev'essere stato scambiato più tardi per la facile confusione dei nomi, affini nella pronuncia. Nè il Condivi, nè il Vasari, che nulla tace di ciò che appartiene all'amico suo grande, sanno alcunchè di questo disegno michelangiolesco; e nulla di michelangiolesco ha lo stile dell'edificio. Il Vasari scrive invece: « Fece Baccio d'Agnolo il modello della chiesa di S. Giuseppe di S. Noferi, e fece fabbricare la porta, che fu l'ultima opera sua ». Ora questo modello in legno, mentre ne tacciono affatto

⁽¹⁾ Dopo che queste pagine furon pubblicate nel *Bollettino del Ministero della Pubblica Istruzione* 1921, il modello è stato collocato nel Museo di S. Marco.

⁽²⁾ Nell'archivio dell'Ospedale di S. Maria Nuova: segn. lettera M, LXV n. 1, citato dal FIORETTI, *S. Giuseppe*, p. 86. Ma il documento è assai tardo, come prova anche lo scambio fra Michelangelo e Baccio D'Agnolo, che il Fioretti, senz'altro, accetta come coautori. Cfr. invece L. LANDUCCI, *Diario*, Firenze, 1884, p. 365; LAPINI, *Diario Fiorentino*, Firenze, 1900, p. 92 s.; GEYMÜLLER-STEGMANN, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, 1898-1908, VII, p. 11 s.

il Bocchi e il Cinelli, è ricordato dal Rossetti nel « Sepultuario » del 1657 ⁽¹⁾, come esistente ai suoi giorni. Un secolo dopo (1754) il Richa ne parla come di cosa bensì già esistente ma al suo tempo o perduta o smarrita ⁽²⁾. Poi se ne perdono le notizie. Non una parola ne dicono il Follini, il Cambiagi, il Lastri, e le vecchie guide della città. Forse ne ebbe notizia il Biadi, ma non ne parla lo stesso diligente Fantozzi, che pure all'architettura della chiesa di S. Giuseppe non risparmia lodi e specialmente censure ⁽³⁾: finchè nel 1855 Stefano Fioretti, in una accurata e oggi non comune monografia storica su questa chiesa, torna a parlarne come di cosa esistente nella guardaroba di essa ⁽⁴⁾.

Se non che, prima e dopo l'opera di questo assai diligente illustratore della chiesa, parve che uno strano silenzio abbia circondata l'esistenza di questo prezioso modello in legno, e che una inesplicabile incuria abbandonasse alla sua sorte un'opera d'arte così singolare e così atta a suscitare la curiosità degli studiosi e degli amatori dell'arte antica. Nessuna delle guide più recenti di Firenze, o illustrazioni generali della città, italiane o straniere (e fra queste ultime basta menzionare, per la Francia, quella del Gebhart, *Florence*, 1904, per la Germania quella del Philippi, *Florenz*, 1903, o il libro del Limburger, *Die Gebäude von Florenz*, 1910, p. 77, e per l'Inghilterra quella di E. Gardner, *Florence, illustrated by Ericksen*, London, 1903), fa menzione alcuna dell'esistenza di questo modello che, venuto alla luce, come abbiám detto, nel 1913, è stato da poco tratto fuori dalla antica oscurità.

(1) ROSSETTI, I, 418 cit. dal Fioretti. « Funne architetto Baccio d'Agnolo... Credo però che quella parte che si vede condotta di questa fabbrica sia opera imperfetta, e che vi manchi la tribuna e le braccia della croce ».

(2) RICHIA, *Chiese fiorentine*, I, 180. « Il disegno fu di Baccio d'Agnolo... avendola ripartita in tre cappelle per lato, tramezzate da pilastri corinti di pietra serena; e sopra di un cornicione che rigirando tutta la fabbrica apporta un grandissimo adornamento: e doveva secondo il disegno conservato per lungo tempo in compagnia, essere accresciuto di due grosse cappelle dall'una e dall'altra parte dell'altare maggiore, che lodevolmente le avrebbero dato forma di croce ».

(3) L. BIADI, *Notizie*, cit., 1824, p. 100, scrive: « il disegno da me esaminato di Baccio d'Agnolo non venne intieramente portato ad effetto ». FANTOZZI, *Nuova Guida*, 2 ed., Firenze, 1852, p. 177.

(4) FIORETTI, *Storia della Chiesa di S. Maria del Giglio e S. Giuseppe*, Firenze, Forti, 1855, p. 83 s.

Pei tempi andati, quel silenzio potè fors'anche riescire, in certa guisa, preservativo. Ma in ogni modo, oggi non è più questo il destino che merita un tal vecchio modello in legno, costruito nella bottega del falegname architetto; in quella bottega famosa ove usavano Andrea Sansovino, Filippino, il Maiano, il Cronaca, i Sangallo, il Granacci, talora anche Michelangelo, ed il divino Raffaello nei suoi operosi anni fiorentini. Benchè, o forse perchè, lungamente dimenticato, il modello si conserva tuttora in assai buone condizioni: nè era il caso che rimanesse più oltre inutile e non visto ingombro, nelle soffitte della chiesa. Il modello che qui riproduciamo nel suo insieme misura m. 1,60 di lunghezza per 1,30 di larghezza; e dimostra che il tempio, secondo il concetto originale, dovesse essere in forma di croce latina, con tre cappelle per parte lungo la nave, e due maggiori per ciascuno dei bracci della croce o del transetto; con ampia tribuna e il coro assai più spazioso dell'attuale; e con tre porte, la principale e le due laterali nei bracci della croce ⁽¹⁾. Lo spazio angolare fra questi e la nave principale forse era riservato a due sacrestie. Non appare ove dovesse essere collocata la torre campanaria. Nell'insieme l'edificio ha un carattere solenne e monumentale, dove è presente, se non l'opera, lo spirito di Michelangelo (Tav. XIII). Interrotta e ridotta o per deficienza di mezzi o per vicende di tempi, l'opera è rimasta incompiuta: mentre sarebbe riuscita, se condotta a termine, una delle più caratteristiche e singolari costruzioni religiose del Rinascimento fiorentino. E se si ponga mente che dopo il povero modello della lanterna della cupola, conservato nell'Opera del Duomo, nessun altro modello di antico edificio è pervenuto fino a noi, sarà agevole riconoscere l'importanza, la rarità, ed anche la singolarità di questo esemplare d'una specie artistica che, per la stessa fragilità della materia sua, e per la natura precaria della sua destinazione, doveva naturalmente andare assai presto perduto. E tanto più pregevole parrà a chi pensi che si è salvato così il disegno e la forma di un monumento che solo in parte potè essere eseguito e che un giorno forse, dietro quella guida, potrebb'essere compiuto.

(¹) Il BIADI, op. cit., p. 101, parla d'una « cupola modellata ». A meno che non sia andata perduta, il modello pervenutoci non presenta segno alcuno di cupola.

PARTE SECONDA

SAGGI

I.

ARTE DOMENICANA DEL TRECENTO ⁽¹⁾.

I.

In un luminoso mattino primaverile del 1348, mentre la luce del sole oriente penetrava discreta per la vaga iride dei vetri colorati ed istoriati di questa chiesa che Michelangiolo disse sua mistica sposa; e dalle azzurre volte costellate d'oro, e dai piloni cruciformi delle navi, saldi nell'antica pietra, le ombre andavano via via dileguando, uno stuolo di leggiadre gentildonne fiorentine e d'innamorati giovani, fra gli orrori della moria che allora disertava la città, raccoglievasi sotto le aeree volte della « vaga e venerabile chiesa », non lungi forse dal luogo ove, in un altro mattino di maggio del 1527, la donna solitaria, « bella oltre ogni dire », conversò col Machiavelli. Ma non era solo il sorriso dell'amore e della giovinezza che passava allora traverso a quelle ombre misteriose. Gli anni eran quelli in cui l'arte colle sue pure grazie, e la fede colle alate speranze, cospiravano ad adornare ed infiorare la mistica sposa del Buonarroti, come ad un rito nuziale. Mentre le pareti lungo le navi si andavano ricoprendo di freschi di maestri fiorentini, quasi arazzi distesi ed incorporati nelle forti muraglie recenti o nelle cappelle per opera di Buffalmacco, di Bruno, e di Giotto; e Ugolino da

⁽¹⁾ Questa conferenza fu tenuta nel Capitolo di S. Maria Novella, come parte di una serie di conferenze per beneficenza, sotto il patronato di signore fiorentine, col titolo *L'Arte e gli Ordini Monastici*; serie da me ideata e distribuita ai seguenti oratori: « Arte Benedettina », M. Reymond; « S. Francesco e l'Arte », A. Venturi; « L'Arte domenicana del Trecento », A. Chiappelli; « Fra Giovanni Angelico », D. Tummiati; « L'Arte Carmelitana e Fra Filippo », I. B. Supino; « I Camaldolensi e i Miniatori », G. Biagi; « Savonarola e l'Arte », G. Mazzoni; « L'Arte barocca e i Gesuiti », Diego Angeli. Questa mia conferenza fu poi pubblicata nella *Nuova Antologia*, settembre 1907. Qui riappare, qua e là ritoccata, ed accresciuta.

Siena dipingeva il polittico d'oro sull'altare grande e forse Duccio aveva cominciata la tavola solenne della *Madonna* dei Landesi che Cimabue poté compiere ⁽¹⁾, Andrea di Cione istoriava le mura del coro, e Nardo suo fratello si preparava a figurare, secondo le immaginazioni dantesche, i *Novissimi*, nell'alta cappella degli Strozzi, e maestro Stefano adornava quella contigua dei Gaddi. Talchè tutta la chiesa, come per incanto, popolavasi e fioriva di figure sante e aureolate, nello spazio fra la solenne *Madonna* Rucellai che porta la leggenda di Cimabue e il grande crocifisso di Giotto, sospeso sulla iconostasi del tramezzo in una luce d'oro, mentre gli ardeva perpetua dinanzi una lampada votiva per lascito di Rinuccio di Puccio popolano.

Alla quale opera di adornamento, che tanto dovè allo zelo e al sapere di Fra Jacopo Passavanti ⁽²⁾, conferiva allora lo stesso funesto contagio che flagellava in quell'anno la città intorno e il contado: come quello che operava anche sugli animi dei sopravvissuti in opposti modi: gli uni (dei quali il Boccaccio ci dà l'esempio, narrando o favoleggiando della gaia brigata novellatrice che da S. Maria Novella muove per le vaghe pendici fiesolane), sollecitando a darsi buon tempo per iscacciare il terrore della morte e divertire la mente dallo spettacolo dei mali presenti; altri, invece, richiamando a spiriti di devota pietà e persuadendo, pel timore della morte imminente e *pro remedio anime*, a devoti proponimenti di elargizioni e di donazioni alle chiese e ai monasteri. Il trionfo della vita da un lato; il trionfo della morte dall'altro. E la letteratura e l'arte del tempo ritrassero codesto stato diverso degli animi; nel *Decameron* che è l'inno alla vita e all'amore umano, e nel *Trionfo della Morte*, raffigurato nel Camposanto Pisano per suggerimento dei domenicani di S. Caterina di Pisa ⁽³⁾ e in tutte le rappresentazioni macabre del tempo, quali, specie in Germania, apparivano nei conventi Domenicani ⁽⁴⁾. Solo il Petrarca seppe congiungere come anelli di una catena

(1) Cfr. i miei precedenti scritti su Cimabue.

(2) V. su questo punto il P. I. TAURISANO: *Rosario, Memorie Domenicane*, fascicolo di gennaio e aprile 1916.

(3) SUPINO, *Il Camposanto Pisano*, 1896; *Arte Pisana*, Firenze, 1904, p. 295 segg.; e il mio libro *Pagine d'antica arte fiorentina*, Firenze, 1905.

(4) H. THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaiss.*, 2 Aufl., Berlin, 1904, p. 565.

aurea codesti diversi stati o aspetti della vita e dell'umano destino, dal *Trionfo d'amore* al *Trionfo della divinità*.

Cesare Guasti scrisse che il secolo del *Decameron* fu profondamente ascetico; ed un critico francese si è accinto poi a dimostrare la verità di quelle parole ⁽¹⁾. Ma non è dubbio che, oltre la devozione accresciuta per effetto del flagello mortifero, anche i nuovi germi della cultura che allora s'aprivano al primo sole della Rinascita davano nuove ispirazioni ed occasioni all'arte ⁽²⁾. E se per volontà delle corporazioni popolari dopo quell'infausto anno l'oratorio d'Orsanmichele si fregiava della gloria luminosa dell'altare che l'Orcagna elevò con sottile magistero d'orafo, in S. Maria Novella l'arte si alimentava, oltrechè dei ravvivati spiriti religiosi, anche dei suggerimenti dei maggiori letterati e teologi del tempo. Mentre il Boccaccio, che andava raccogliendo in quelli anni le ricordanze per la vita di Dante e componendo le pagine della *Comedia umana*, suggeriva forse, col noto suo amore per l'allegoria, elementi per la rappresentazione del trionfo di S. Tommaso ⁽³⁾ o per la scena del giardino di delizie in cui danzano in un verziere aulente garzoni e fanciulle innamorate in quella cappella degli Spagnuoli, ove forse il Petrarca, nell'anno giubilare del 1350 presente in Firenze, veniva ritratto come già nella cappella degli Strozzi ⁽⁴⁾, Jacopo Passavanti, priore del convento e maestro di sapienza teologale, e poi fra Zanobi Guasconi, suo successore e continuatore ⁽⁵⁾, davano la direzione ideale alla opera decorativa del Capitolo di S. Maria Novella, che fu nella Firenze del secolo XIV il santuario dell'arte domenicana, come S. Croce era il monumento fiorentino dell'arte ispirata dalla leggenda e dalla religione francescana. Sulla fine del secolo e nei due seguenti il fiore dell'arte domenicana fiorentina sarà trapiantato da S. Maria Novella a S. Marco; ove Fra Angelico profonderà le grazie mistiche del suo pennello in pitture

(1) DEJOB, *La Foi religieuse en Italie au XIV^e siècle*, Paris, 1906.

(2) V. per questi lasciti ad opere d'arte sacra in quell'anno *Delizie degli Eruditi toscani*, IX (a. 1348), p. 116; X (a. 1348), p. 268.

(3) Cf. HAUETTE, *Journal des Savants*, settembre 1905, p. 495.

(4) D'un probabile ritratto del Petrarca nel Paradiso della cappella Strozzi ho parlato nell'op. cit. (cfr. sopra); il che è sfuggito al prof. WULFF, *Petrarca at Vacluse*, Lund, 1904, dove parla (p. 19 s.) dei ritratti del Petrarca.

(5) V. P. TAURISANO nel *Rosario, Memorie domenicane*, aprile 1916, p. 228 s.

che paion preghiere, e donde muoverà la parola austera ed agitatrice del Savonarola, ad ispirare, fra i tanti artefici del tempo, la pia anima e la casta arte di Fra Bartolomeo. Ma nel Trecento, l'una di fronte all'altra ed equidistanti dall'antico Battistero, cuore della città della cerchia antica, sorgono, emule di pietà e d'arte, la domenicana S. Maria Novella e la francescana S. Croce ⁽¹⁾. Così d'altronde in quasi tutte le antiche città nostre le benemerenze dei due ordini monastici per l'arte furono diverse; come diversa l'origine e l'indole dei due istituti gemelli, che vantavano egualmente e rivendicavano al proprio fondatore sia la leggenda della prova del fuoco, sia quella del sogno d'Innocenzo III, in cui per gli uni Francesco per gli altri Domenico, era apparso in atto di sostenere la cadente basilica lateranense.

Il nobile contrasto appare manifesto già anche guardando ai rapporti esterni dei due ordini coll'arte. I Francescani più che cultori dell'arte ne furono ispiratori e patrocinatori: o meglio ne fu ispiratore, fors'anche contro il suo volere di povertà, solo il loro eroe, il sole di quell'Umbria, che fu la Galilea d'Italia. Egli è che lo spirito, come scrive l'apostolo, alita veramente dove vuole; e dove è lo spirito ivi è la libertà e la vita. Ma dove alla libera ispirazione del sentimento di cui anche i laici possono esser partecipi, sottentra la dottrina e la sapienza teologica e filosofica, ivi si forma naturalmente la continuità della tradizione e la scuola. Onde, accanto alle scuole teologiche e filosofiche che i Domenicani tennero nei principali loro monasteri, non è meraviglia fiorissero vivacemente le loro scuole artistiche. Quando in un giorno del 1406, quello che fu poi Fra Angelico e il fratello di lui che fu fra Benedetto, discesi dal natio Mugello, picchiavano alla porta del convento di S. Domenico di Fiesole per esservi accolti fra i monaci e gli alluminatori di messali, il loro amore per l'arte trovò facile accoglienza per parte del priore e fondatore del Convento Giovanni Dominici, uomo non solo di carattere adamantino e di impareggiabile zelo pel suo ordine, ma proclive a secondare lo studio della pittura in tutte le comunità domenicane, come uno dei più efficaci strumenti ad elevare l'animo a sante aspirazioni. Nè occorre oramai riandare e celebrare le glorie degli artefici

(¹) Su questo contrasto vedi le fini osservazioni del RUSKIN, *Mornings in Florence*; e in generale GILLET, *Histoire artistique des Ordres Mendicants*, Paris, 1912.

domenicani nei primi secoli, illustrate da tanti, dal P. Marchese fino all'Hettner e agli odierni domenicani ⁽¹⁾. Benemerenze non solo d'ispirazione e di patrocinio, sì anche di partecipazione luminosa e continua all'arte ⁽²⁾; onde avvenne che mentre la ispirazione francescana nell'arte andò visibilmente declinando nel sec. xv (solo, difatti, il Ghirlandaio e Benedetto da Maiano raffigurarono la vita di S. Francesco) fino quasi a dileguare nel secolo d'oro dell'arte, l'opera artistica dei Domenicani si continuò gloriosamente anche in questo, col grandissimo pittore Fra Bartolomeo, e Fra Giocondo e Fra Liberale architetti.

2.

Ma per tornare alle origini dell'arte domenicana, la differenza ideale anco congiunta alla loro fraterna cooperazione educativa, fra quelle che pur Dante chiama le due milizie della Chiesa, apparisce inizialmente profonda; ed è quella segnata dal poeta, nel celebrare i due fondatori, fra l'ardore serafico dell'uno e lo splendore della luce cherubica nell'altro. Ed è ragione che, come nel Paradiso Dantesco al canto alato che esalta S. Francesco segue il canto austero che glorifica Domenico, così se altri ha celebrato il movimento artistico suscitato dal santo poeta, si commemori qui l'onore artistico onde si fregia l'ordine che fu il Cavaliere della dottrina e della gerarchia.

Pel lungo corso di sei oscuri secoli l'ordine benedettino aveva custodito il fuoco sacro della cultura occidentale: e le grandi badie benedettine erano state asilo d'arte e officine di lavoro. Sulle due diramazioni del grande tronco benedettino, i Cluniacensi e i Cistercensi, era cresciuto il fiore dell'attività artistica, specie nell'architettura; e da questa via vennero i primi esempi ed insegnamenti agli architetti do-

⁽¹⁾ MARCHESE, *Memorie dei più insigni artisti domenicani*, 4^a ed., Bologna, 1878. HETTNER, *Zur Charakteristik der Dominikanerkunst des XIV. Jahr.*, in *Zeitschrift für bild. Kunst*, XIII, 1878, p. 1-11, *Italienische Studien zur gesch. d. Renaissance*, Braunschweig, 1879, III. Cfr. le molteplici pubblicazioni nel *Settecentenario di S. Domenico*, Bologna, 1920-22.

⁽²⁾ C. GUASTI, *Lettere di S. Caterina dei Ricci*, Prato, 1861, p. XXI: «l'arte nei chiostrì domenicani non solo fu accolta con amore, ma esercitata con rara eccellenza».

menicani, prima che, col crescere delle libertà comunali, l'elemento laico prendesse la preponderanza anche nel campo dell'arte. Quando sull'aprirsi del sec. XIII, all'antico ordine aristocratico dei Benedettini, declinante ormai nella efficacia sociale lungamente esercitata, sottentrarono, nella direzione della vita e della cultura, i due ordini mendicanti, anche nell'arte alitò il soffio possente e vivificatore dell'anima popolare: e in quella prima casa ove i figli di S. Benedetto accolsero Francesco e l'umile famiglia dei primi suoi giorni, penetrava in quell'ora solenne veramente uno spirito nuovo. Alle vecchie forme feudali conservate nelle badie benedettine ove prevaleva l'elemento della nobiltà germanica, l'ordine dei Minoriti segnatamente sostituiva l'umiltà della vita e delle consuetudini proprie degli strati sociali della borghesia e del popolo onde raccoglieva i suoi seguaci.

Ma un'altra via per raggiungere la stessa mèta del rinnovamento della vita religiosa, si apriva ai Domenicani. Non quella della semplicità ed umiltà del cuore, che discende diritta all'anima del popolo; bensì l'ardua ed erta via dell'edificazione e della predicazione della dottrina, che conduce nelle alte regioni dell'intelletto. Onde, mentre lo spirito francescano portava nell'arte rinascnte il calore della poesia, l'intelletto domenicano l'addottrinava colla sapienza dell'allegoria, che doveva in segni sensibili raffigurare tutto il sistema teologico della scolastica, cui l'ordine dei Predicatori aveva dato i più fulgidi lumi. Come nell'arte furono dapprima principalmente architetti, così i Domenicani erano stati gli architetti del grande edificio ideale della scolastica. Per quanto abbian detto contro il Rio il domenicano Padre Marchese, e contro l'Hettner e il Franz più recentemente il Kraus ⁽¹⁾ i Domenicani non ebbero fin da principio la poesia della leggenda, e perciò dapprima il contatto vivo coll'anima popolare che acquistarono più tardi dopo Caterina da Siena. Un misterioso istinto aveva guidato Giotto e i suoi seguaci e gli artefici umbri a figurare sulle vaste pareti delle chiese e sulle pale d'oro, la vita del soave maestro d'Assisi, il giullare di Dio, il trovatore delle nuove rime celestiali; il cui cantico delle creature aveva suonato sulla sua bocca d'oro, dolce come quello delle allodole che

(1) *Gesch. der chr. Kunst*, II, Friburg, 1900.

dall'umile casa ove era accolto, si dispersero, cantando ai quattro venti, quando

l'anima preclara
Mover si volle, tornando al suo regno.

E da quel cantico celestiale, e dalla poesia mistica esalante da tutta quella mirabile vita, era passato il soffio di quell'anima preclara nella poesia di Fra Jacopone e di Dante, nell'arte di Giotto e dei suoi discepoli. Nessun'altra vita di martire cristiano o di anacoreta del deserto aveva potuto suggerire all'arte figurativa la significazione dei profondi affetti dell'anima anelante a Dio, come quella del poverello d'Assisi. Poche azioni o episodi drammatici erano bensì in quella vita, tutta vestita di opere di umiltà, di mansuetudine e di amore. Ma piena appariva d'efficacia umana, ed atta a penetrare nella profonda anima delle moltitudini, ed illuminarla di una luce nuova. Ora una tale virtù ispiratrice e largamente comunicativa non irradiava già dalla stessa vita del fondatore dell'ordine dei predicatori e dell'Inquisizione. Ogni religione ed ordine ha i suoi doni: e il domenicano gli ebbe, in un'altra sfera, magnifici. Nè vale che Jacopo da Varagine domenicano abbia raccolta la leggenda aurea, la quale fu agli artefici manuale per la figurazione delle vite dei santi. Chè altro è l'andar raccogliendo letterariamente leggende antiche, altro è ispirare una leggenda nuova e viva. E la leggenda di S. Domenico in verità non spira così grandi affetti umani, come è ricca invece d'interventi soprannaturali e miracolosi e di eroica potenza di volontà. Basta pensare alle figurazioni di Nicola e di Fra Guglielmo nell'arca del santo a Bologna, a quella del Traini a Pisa o di Fra Angelico a Cortona e al Louvre, per convincersene agevolmente. Così scarsa era la fonte dell'intimità spirituale e delle virtù ispiratrice in quella vita, che gli artefici dovettero unirvi le storie di Pier Martire e del Beato Reginaldo di Orléans, discepolo di S. Domenico; e ben presto a quella del fondatore sottentrò, nella tradizione dell'arte, la glorificazione del vero eroe dell'ordine domenicano, il santo Aquinate; a cui gli Agostiniani, e forse i Francescani, contrapponevano con scarsa efficacia quale maestro glorificato delle scienze e delle arti, S. Agostino, come nei freschi di Giusto agli Eremitani di Padova, e in quelli

di un seguace dei Lorenzetti in S. Francesco a Pistoia ⁽¹⁾. E se è vero che più tardi anche il sodalizio domenicano si accostò all'anima del popolo e ne ascoltò la voce e gli aneliti, e con S. Antonino e il Savonarola in Firenze trasse seco le moltitudini devote, e nella Germania lungo il sec. XIV i Domenicani dell'alto Reno, nelle fiere contese fra l'Imperatore e il Papa, in unione coi così detti « amici di Dio », portarono una parola di pace e difesero i diritti popolari, questo avvicinamento, più derivò dall'iniziativa di anime generose ed ardenti, come fu Caterina da Siena, che dalla natura intrinseca dell'istituto domenicano. Il che era ben naturale in un ordine monastico di origine non italiana, e nel suo spirito portante lo stigma originale di una nazione che nella secolare contesa coi Mori aveva educato in sè quello spirito pugnace, onde esci l'istituto dell'Inquisizione. Ma come fino dalle origini la milizia sua ebbe per propria missione l'apostolato della predicazione e la difesa della Chiesa di cui fu salda colonna; così l'arte nella vita di quell'ordine nacque figlia della predicazione e della dottrina. Onde quelle verità religiose che sillogizzando propugnava dalla cattedra o persuadeva dal pergamo, per virtù di segni sensibili l'arte, ministra della fede, proponeva alla meditazione del popolo. Poichè al popolo parlavano quei maestri col solo linguaggio che esso comprende, il linguaggio delle immagini, delle linee, dei colori; il linguaggio graficamente illustrativo della fede ⁽²⁾. Ciò che aveva detto Gregorio Magno in una delle sue grandi lettere (Ep. 105, lib. IX) e ripetuto poi dal Sinodo di Arras del 1205 e da Fra Giordano da Rivalto in S. Maria Novella (*Prediche*, p. 170), più tardi esprimevano gli Statuti dei Pittori Senesi del 1335; essere la pittura il libro di coloro che non sanno lettera, e venire per essa istruiti nelle cose della fede coloro che non possono attingerle dalle scritture. Ora, se la pittura e la scultura di quell'età erano general-

⁽¹⁾ V. GIGLIOLI, *Pistoia nei suoi monumenti e nelle opere d'arte*, Firenze, 1904. Assai giusta è piuttosto l'osservazione del Bertoldi (*Il Canto XII del Paradiso*, Firenze, Sansoni, 1912) che la vita di S. Francesco offrisse maggior materia alla pittura e quella di S. Domenico alla scultura. Io non ricordo, difatti, altra figurazione plastica della vita di S. Francesco che quella di Benedetto da Maiano nel pergamo di S. Croce.

⁽²⁾ Cfr. le mie *Pagine d'antica arte fiorentina*; BROUSSOLLE, *Les fresques de l'Arène à Padoue*, Paris, Demoulin, 1905, p. 18 segg.

mente narrative delle leggende e delle storie sacre, l'allegoria che i Domenicani più specialmente favorivano era una forma d'istituzione più alta circa le verità teologiche, e quindi parte integrante della loro opera di predicazione. Anche nella Chiesa inferiore di Assisi l'arte francescana indulse, sì, alle allegorie; ma ivi S. Francesco è solo glorificato per le virtù onde è adorno, la povertà, la castità, l'obbedienza; dove S. Tommaso nelle chiese domenicane troneggia maestro delle scienze tutte e delle arti; ed assistito dalle virtù teologali e cardinali, è simbolo e figura della parte positiva dell'opera intellettuale dei domenicani, la costituzione ed esposizione della dottrina ecclesiastica; a cominciare dal Trionfo di lui che Maestro Stefano aveva dipinto nel chiostro di S. Maria Novella, da quello della cappella degli Spagnuoli, da quello del Traini a Pisa fino a quello di Benozzo Gozzoli, ora al Louvre, e a quello di Filippino Lippi in S. Maria sopra Minerva a Roma. Ma come quell'opera ideale aveva anche un aspetto negativo, la difesa della Chiesa, così l'arte domenicana si compiacque di raffigurarlo nella vittoria sugli eretici e gl'increduli, e più tardi di parteciparvi esercitando un'opera di resistenza contro l'arte mondana e paganeggiante della Rinascita, con Fra Angelico e Fra Bartolomeo, e coll'azione quasi iconoclasta del Savonarola. Eroe di questo lato negativo della predicazione domenicana Pier Martire, che nella cappella degli Spagnuoli appar capo dei vigili custodi dell'ovile della Chiesa, e nel convento di S. Marco, sotto il pennello di Fra Bartolomeo, prende le sembianze di quel Fra Girolamo che fu il secondo e più mirabile eroe di questa resistenza domenicana contro l'umanesimo del Quattrocento e la licenza del costume e della vita; in ciò precorso da altri tre incliti spiriti domenicani, Fra Giovanni delle Celle, Giovanni Dominici, e il vescovo S. Antonino ⁽¹⁾. Se dunque i Domenicani non tanto ispirarono quanto erudirono gli artefici, e se l'influsso loro sull'arte fu, da principio almeno come ben disse Thode ⁽²⁾, più esterno che non quello esercitato dal movimento francescano, essi furono d'altronde più lungamente difen-

⁽¹⁾ Cf. JANITSCHKE, *Die Gesellschaft der Renaiss. in Italien*, Stuttgart, 1879, p. 21 s.; HETTNER, *Ital. Studien*, Braunschweig, 1879.

⁽²⁾ THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaiss. in Italien*, 2 Aufl., Berlin, 1904, p. 65.

sori e cultori di un'arte religiosa, ed operarono sull'arte più duramente.

3.

L'arte domenicana, o ispirata dai Domenicani, attinge il suo fiore nel sec. XIV. Ma il grande albero muove i due primi rami della triplice sua diramazione nelle tre arti del disegno, già nel secolo precedente; germoglia, quindi, fra i due secoli in mezzo a cui s'assiserò arbitri Dante e Giotto. Ma se vogliamo ricercare la prima radice che alimenta codesta meravigliosa pianta, convien risalire ad uno dei grandi eroi della scienza scolastica domenicana, Alberto Magno: l'universale spirito, il mago delle scienze e delle arti nel sec. XIII, il lontano antecessore di Leonardo. Anche se non rispondesse alla verità storica la notizia d'un'antica cronaca teutonica della città di Colonia, che il frate tedesco fosse detto « magno » a cagione della sua grande perizia nell'arte, certo è che egli dette opera all'architettura, facendo forse parte d'una di quelle maestranze e consorterie d'architetti e d'ingegneri che fiorivano allora numerose ed operose in Germania, ed innalzavano le grandi cattedrali e badie. Della prospettiva che è luce delle arti figurative, scrisse un trattato: e nella simbolica ornamentale dell'architettura religiosa peritissimo, pare fornisse i concetti direttivi della decorazione dell'antica Basilica di S. Pietro a Roma. E se non fu ideatore, o almeno consigliere della fabbrica della Cattedrale di Colonia, come alcuni tengono, delineò, certo, e costruì il magnifico coro che l'adornava; onde la figura di lui fu dipinta, a cagion d'onore, nella grande finestra istoriata per cui pioveva ampiamente la mistica luce su quel ricchissimo coro ⁽¹⁾. Ebbe anzi tale nominanza *tanquam peritissimus architector* (così s'esprime uno dei suoi più antichi biografi, Rodolfo) che a lui fu attribuito il così detto metodo Albertino (consegnato in un manuale scientifico dell'architettura ogivale per norma degli artefici, portante il titolo di *Liber constructionum Alberti in Germania*). Molti indizi concorrono, difatti, a far credere che inventore del sistema dell'ottagono sia questo gran maestro di sapienza, e prima fonte onde scaturì l'altra vena artistica dei domenicani, dilatatasi poi in ampia fiumana per l'Occidente. Le

(1) Vedi MARCHESE, *Memorie degli Artisti domenicani*, ed. 4, I, p. 40 ss.

grandi chiese domenicane della Germania e della Svizzera, di Basilea e di Strasburgo, di Friburgo e di Berna, di Eislingen e il San Biagio di Ratisbona, si congiungono tutte, più o meno legittimamente o direttamente, al nome di questo gran padre e maestro a un tempo della scienza e dell'arte domenicana. Ma non è dubbio, ad ogni modo, che le origini dell'architettura domenicana risalgano a lui, anche se, specialmente in Italia e più in Toscana, l'opera architettonica dei domenicani si esemplò in parte sulle costruzioni dei Cistercensi. Sul cadere del sec. XIII e nella prima metà del seguente, nell'età di Giotto e di Dante, l'edificazione delle chiese domenicane contendeva, per grandezza e sontuosità, il primato all'opera del fraterno sodalizio francescano. E chiese domenicane s'innalzavano dovunque: a Treviso, a Venezia, a Bologna, a Prato, a Firenze, a Pistoia, a Perugia, a Siena, S. Maria sopra Minerva a Roma, a Fossanova, e a Napoli presso il Monastero ove insegnò l'Aquinate. Ma dai Cistercensi venivano i modelli di quell'architettura ogivale che dalla Francia penetrata nella Germania e più tardi in Italia, e innestatasi sul tronco, fra noi così resistente, delle tradizioni classiche, aveva data alla Toscana, per opera dei Cistercensi, le due badie di S. Galgano nel Senese e quella di Settimo presso Firenze; nella città ove gli ordini monastici più forse che altrove sollecitarono le arti, e le scuole monastiche mantennero salde radici ⁽¹⁾. E da quelle ispirazioni cistercensi trasse origine la tradizione e la scuola architettonica dei domenicani di S. Maria Novella, i quali, non solo innalzarono su nuovo e più ampio disegno l'aerea e quasi alata chiesa, ma ebbero parte in edifici civili, di palagi pubblici e di ponti, e furon sovente chiamati nei Consigli per l'opera di S. Maria del Fiore, e richiesti dal Comune di aiuto e di consiglio. I nomi di Fra Sisto e Ristoro, di Fra Mazzetto e di Frate Albertino, di Fra Borgese e di Fra Giovanni da Campi, di Frate Francesco da Carmignano e di Frate Iacopo Talenti da Nipozzano, fratello forse o congiunto a quel Francesco che così gloriosa parte ebbe nell'edificazione di S. Maria del Fiore, ed altri loro seguaci, furono maestri che levarono alta fama di sè ⁽²⁾ lungo il sec. XIV, e dimostrarono

⁽¹⁾ SUPINO, *Gli albori dell'Arte fiorentina*, Firenze, Alinari, 1906, p. 119.

⁽²⁾ MARCHESI, *Memorie*, I, p. 54-199; WOOD-BROWN, *The Dominican Church of S. Maria Novella at Florence*, Edimburgh, 1902, p. 62 s.; SUPINO, op. cit., I. c.; TAURISANO, *Rosario: Memorie domenicane*, 1916.

al mondo quanto fervesse l'opera dell'arte nei « claustrî solitari » dei Domenicani.

E come all'inizio dell'architettura risorta, così nei primi albori della scultura rinascente a fianco di Nicola d'Apulia, il grande che aveva perfezionata l'arte al contatto degli ordini monastici, troviamo il domenicano Fra Guglielmo di Pisa — di cui parla la « Cronica » antica del convento domenicano di S. Caterina ⁽¹⁾ —, architetto forse insieme e scultore già in quella chiesa domenicana, in S. Michele in Borgo della sua città e nel duomo, poi artefice ad Orvieto e del pergamo di S. Giovanni a Pistoia, ed associato, come si è creduto fino ai dì nostri, a Nicola nel lavoro dell'arca di S. Domenico a Bologna; di questa meravigliosa urna, monumento di filiale pietà al padre santificato che si leva elegante ed agile come un cofano intagliato nella purezza dell'avorio, ove l'artefice domenicano — anello che congiunge l'arte di Nicola a quella di Giovanni — plasma figure di forme classiche, dalle teste e dai paludamenti romani, precorrendo i rinnovamenti dell'arte plastica che saranno poi opera gloriosa della grande triade fiorentina: il Brunelleschi, il Ghiberti e Donatello ⁽²⁾.

4.

Ma se quelle due arti i Domenicani esercitarono con grande onore, della pittura, nella prima metà del Trecento, benemeritarono principalmente quali ispiratori. Ora la pittura d'ispirazione domenicana nel sec. XIV si assomma nella glorificazione o « Trionfo » dell'eroe massimo della scolastica, Tommaso d'Aquino. Codesta allegoria teo-

⁽¹⁾ V. *Archivio stor. ital.*, vol. VI, parte III, sez. III.

⁽²⁾ Sugli artefici dell'Arca, v. il BRUNELLI, *Rassegna d'Arte*, VI, 1906, p. III e FILIPPINI, nell'*Archiginnasio* di Bologna (anno IX, 1914). Su Fra Guglielmo, oltre il MARCHESE, *Memorie*, I, p. 95; v. REYMOND, *La sculpture florentine*, Firenze, 1897, I, 85; SUPINO, *Arte Pisana*, p. 102 ss., Firenze, 1904; BODE, *Die italien Plastik*, Berlin, 1905; il FREY, *Le vite di G. Vasari, mit kritischem Apparate herausgegeben*, München, 1911, p. 698-705; P. BACCI, nel *VII Centenario di S. Domenico*, a. I, 4 agosto 1920, ha elevato dei dubbi sull'appartenenza del pergamo pistoiese a Fra Guglielmo. Pure l'evidente affinità stilistica coll'arca bolognese e colle forme dei due pergami di Cagliari, confortano l'opinione tradizionale. Nelle carte dell'archivio del Patrimonio Ecclesiastico di quella città attinse molto V. Capponi, che spesso per trascuratezza perse e disperse gli originali.

logica nella pittura prevale, dunque, in un tempo in cui la teologia scolastica decadeva ormai dal suo trono, dinanzi al nascente sole dell'umanesimo, quando il Petrarca e il Boccaccio portavano già l'insegna dei nuovi tempi. L'austera e pensosa figura dell'Aquinate divenne allora segnacolo in vessillo d'una resistenza dottrinale, come oggi il Neotomismo, consacrato all'enciclica pontificia, vuol essere una restaurazione filosofica di contro allo spirito della critica moderna. Ma se Tommaso canta nella luce del Paradiso dantesco la dolce laude dell'altro padre dell'umile famiglia, nello spirito pugnace dei Domenicani e nelle figurazioni pittoriche da esso suggerite, la luce intellettuale di Tommaso si leva sempre come in contrasto alla gloria umile del santo d'Assisi. Come i Domenicani di S. Caterina di Pisa (del convento che dette all'ordine e alle lettere nostre insieme l'onore di Fra Domenico Cavalca, di Bartolomeo da S. Concordio, e di Fra Giordano) contrapponevano la figurazione di S. Tommaso nella tavola del Traini, alla epopea di S. Francesco che Taddeo Gaddi pittore aveva narrata nel coro della chiesa francescana di Pisa, così in S. Maria Novella a Firenze, colle molteplici rappresentazioni pittoriche del trionfo dell'Aquinate, i Domenicani rispondevano a ciò che i Francescani di S. Croce avevano fatto in gloria del loro padre, per opera di Giotto e dei seguaci suoi. Di Giotto e dei seguaci suoi, dai Gaddi fino a Niccolò Gerini, che sempre servirono i Francescani; mentre Maestro Stefano che un documento pistoiese ⁽¹⁾ dice « stare in casa dei frati predicatori », l'Orcagna e la sua scuola, operarono specialmente pei Domenicani ⁽²⁾.

Tracce di glorificazioni pittoriche di S. Tommaso ancora appaiono nei chiostri di S. Maria Novella: ma è dubbio se vi si trovino quelle che il Ghiberti e il Vasari esaltarono come opera mirabile di Maestro Stefano. Il più antico Trionfo di S. Tommaso che ci sia pervenuto intatto è nella tavola pisana del Traini, che fra il 1341 e il '45 narrava col pennello in un'altra (oggi nel Museo Civico) la leggenda di S. Domenico, dalla nascita di lui, ove il simbolico cane porta in bocca l'accesa facella, fino al sogno del Priore Fra Guala da Brescia. Nella

⁽¹⁾ V. *Bullettino storico pistoiese*, a. II; cfr. CROWE e CAVALCASELLE, *History of Painting*, 2 ed., 1903, II (ed. Langton-Douglas).

⁽²⁾ V. le mie *Pagine d'antica arte fiorentina*, Firenze, 1905, e più sotto.

gloria del Dottore Angelico a S. Caterina, dalla bocca del Cristo pio-
vono raggi d'oro che si tendono sulle teste degli evangelisti e profeti
disposti in semicerchio, per adunarsi poi in triplice lista su quello del-
l'Aquinate, cui dalle due bande inviano un altro raggio d'oro ascen-
dente (*lumen rationale*) Platone ed Aristotile. E i raggi raccolti sulla
figura centrale del Santo ripartono irradiando al di sotto una moltitu-
dine di monaci, e pontefici, e dottori, ed atterrando l'eresia nella figura
giacente di Averroe, in atto di abbandonare il volume del « gran Com-
mento », sfolgorato dal libro della *Summa contra gentes*, che l'Aqui-
nate tiene aperto dinanzi a sè. Invenzione questa, non capricciosa,
come il Vasari disse: bensì, secondo han ben dimostrato l'Hettner e il
Kraus, figurazione di tutto un sistema dottrinale che ha i suoi docu-
menti negli scritti dell'Aquinate, ed espressione monumentale dello
spirito domenicano; e di così grande rilevanza che su di essa si esem-
plarono poi direttamente Benozzo Gozzoli, discepolo anch'egli di un
domenicano ed amico dell'ordine⁽¹⁾, e Filippino Lippi; e indirettamente
anche il Pesellino in quel Cassone nuziale fiorentino, ora nella Colle-
zione Gardner a Boston, ove, in una storia del *Trionfo della fama* ima-
ginata sulle orme del Petrarca, S. Tommaso sta fra Aristotele e Pla-
tone, ed ha dietro a sè Dante, mentre dinanzi è, forse, Averroe, cui
l'Aquinate par volgersi come in atto di disfida⁽²⁾.

Ma se il Traini glorifica solo la dottrina domenicana, Andrea Orca-
gna, forse suo maestro o compagno di bottega, celebra anche l'idea
del governo della Chiesa in quel polittico che, fulgido nell'oro, posa
sull'altare della cappella Strozzi in S. Maria Novella. Già l'intero re-
cinto è consacrato – per volontà forse del suo patrono Tommaso di
Rossello – alla gloria dell'Aquinate: la cui figura campeggia nella fine-
stra istoriata e multicolore, e, in veste delle virtù cardinali, trionfa
dalle vele stellate della volta, pel magistero di Nardo di Cione, cui giu-
stamente, sulla fede del Ghiberti, il Suida ha rivendicati quei freschi

(1) V. il documento pubblicato in *Archiv. stor. ital.*, 1903 da mio fratello Al-
berto; donde apparisce come il Gozzoli fosse accolto e sepolto poi nel convento
domenicano di Pistoia.

(2) WEISBACH, *Fr. Pesellino, und die Romantik der Renaissance*, Berlin, 1901,
e le riproduzioni nel *Burlington Magazine*, novembre 1906.

meravigliosi ⁽¹⁾. Ma nella pala d'Andrea, segnata del 1357, Cristo re, sedente sul trono, e circondato dai Cherubini — che sono gli angeli dei Domenicani come i Serafini sono dei Francescani (e lo ricorda Dante) — dà come l'investitura della dottrina evangelica a Tommaso, porgendogli colla destra il volume alla scrittura, e coll'altra dà le chiavi della Chiesa a S. Pietro, mentre nella predella è con un sottil tocco d'arte raffigurata la simbolica navicella che adombra la Chiesa di Cristo.

E con queste figurazioni domenicane della cappella Strozzi si collega la tavoletta d'oro cuspidata, ora nella sacrestia della chiesa medesima, sulla quale ebbi altra volta l'onore di richiamare per primo l'altrei attenzione descrivendola ed illustrandola ⁽²⁾: dove sotto al Cristo re dei Cieli e alla Vergine redimita di corona si schierano i santi e le sante dell'ordine glorificato, dal fondatore fino al Beato Maurizio d'Ungheria, allineati ai lati e ai piedi del trono riccamente arabescato. E si collega alla cappella Strozzi non solo per la natura e il soggetto della figurazione, sì anche per la mano dell'artefice, che probabilmente fu uno di quelli allievi di Nardo, ai quali si deve forse anche l'altra serie di figure domenicane, da poco scoperte, nelle volte del chiostro verde contiguo alla chiesa.

* * *

Ma la sede solenne della glorificazione dell'ordine era pei Domenicani la sala capitolare, che fu ben chiamata l'Assisi domenicana. Uno dei più antichi biografi di S. Domenico, Thierry d'Apolda, in un racconto che pare un apologo, narra che il Santo, facendo il giro del convento, trovò un giorno il diavolo, e gli chiese perchè si aggirasse in quelle mura; e il diavolo rispostogli che aveva buon giuoco dei frati colle sue tentazioni nel dormitorio, nel coro, nel refettorio, e nel parlatorio, giunto che fu al Capitolo disse, fuggendo: « Questo luogo mi è funesto, purchè qui i frati confessano le loro colpe e vi sono assolti ».

Come nel 1352 nella chiesa domenicana di Treviso, Tommaso da Modena era chiamato a decorare la grande aula capitolare e a figurarvi

⁽¹⁾ WILHELM SUIDA, *Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrh.* Strassburg, 1905, 18 segg.

⁽²⁾ Nell'*Arte*, a. IX, fasc. II, 1906 (v. sopra).

l'apoteosi ideale dell'ordine dei Predicatori, così pochi anni dopo, nel 1365, diretto dal programma lasciato da Fra Iacopo Passavanti, Andrea di Bonaiuto ⁽¹⁾ compiva in Firenze il grande poema figurativo in gloria del sodalizio che

...con dottrina e con volere insieme
...negli sterpi eretici percosse,

rappresentandone con monumentale magnificenza la *dottrina* nel Trionfo di S. Tommaso della parete occidentale, e il *volere* nella complicata composizione dell'opposta pagina di quel libro figurato, o libro a volta come chiama il Ruskin, qual'è veramente la cappella degli Spagnuoli; libro che se non è quello dei sette sigilli non è nemmeno libro aperto a tutti e di significato manifesto.

Ed è naturale che così sia; poichè quell'aula non era aperta al popolo bensì destinata ai concilii del convento e dell'ordine, che in quelle pareti poteva leggere le proprie glorie e i propri doveri. È naturale, quindi, anche il dissenso della critica moderna circa il preciso significato allegorico di quelle figurazioni ⁽²⁾. Dalle vecchie e manchevoli interpretazioni del Mecatti e del Richa, ripetute da qualche recente critico, che vi lessero raffigurata la « Chiesa militante e trionfante », alla interpretazione politica del Ruskin che vi trovò allusioni alla storia del comune fiorentino, fino a quella dell'Hettner che tutto ivi spiega col Commentario di S. Tommaso al *Cantico dei Cantici*, al Wood-Brown risalente all'idea voluta dal fondatore Guidalotti, al Venturi che cerca la chiave nell'idea simbolica della Penitenza come è espressa nel libro del Passavanti, al Von Schlosser, e al Kraus, e al Taurisano, è una lunga sequela di tentativi per decifrare l'enigma di queste figurazioni allegoriche, le quali ripetono in grande stile monumentale il motivo mede-

⁽¹⁾ V. il citato documento e la illustrazione del TAURISANO nel *Rosario: Memorie domenicane*, 1º aprile 1916.

⁽²⁾ RICHIA, *Chiese fior.*, III, p. 80 segg.; BURCKHARDT, *Cicerone*, ed. franc., 1892; CROWE e CAVALCASELLE, *Stor. della pitt.*, ed. ital. II, 1898; P. MARCHESE, *Memoria*, I; HETTNER, *Ital. Studien*, 1875; SCHLOSSER, *Die Span. Kappelle* (in *Jahrbuch. d. Kunst-histor. Samml. des Asserh. Kaiserhaus XVII*, 45, 1896); KRAUS, *Gesch. d. christl. Kunst*, II, 2-1, p. 144, 1900; WOOD-BROWN, *The Dominican Church of S. Maria Novella*, 1902, p. 137 ss.; VENTURI, *Stor. dell'Arte ital.*, V, 1905; TAURISANO, op. cit., fasc. gennaio marzo 1916.

simo che l'Orcagna aveva indicato epigrammaticamente nel polittico della cappella Strozzi, e il Traini nella pala di Pisa. Nè meno vari sono stati i riferimenti letterari della critica recente. Vi ha chi (come il Kraus) ha voluto comparare il Trionfo di S. Tommaso nella cappella degli Spagnuoli al mistico carro del Purgatorio dantesco; mentre altri, come l'Hauvette ⁽¹⁾, amò ravvicinarlo alle prime ballate allegoriche del *Decameron*. E se l'Hettner tutto ricerca in S. Tommaso, il Venturi crede derivar tutto dal libro del Passavanti. Ai quali ragguagli letterari ben altri se ne possono aggiungere non solo con Dante, il Passavanti o l'Aquinate, ma con Alberto Magno e con tutta la letteratura domenicana del Trecento, dal canonista Giovanni da Parigi alla *Disciplina degli Spirituali* del Cavalca, e segnatamente alle Prediche tenute nei primi anni del Trecento in S. Maria Novella da quel fra Giordano da Rivalto, che ne fu Priore dopo il 1305.

Ma quei vari tentativi ermeneutici, se non contengono tutta la verità, ne contengono pure qualche parziale elemento. Vera, in parte, la vecchia idea della « Chiesa militante e trionfante », perchè, in tutto il ciclo apparisce il proposito di glorificare l'ortodossia dottrinale e la podestà terrena della Chiesa. Vero anche, in parte, il senso politico della figurazione, perchè lo spirito della sapienza teologica, che s'impersona nell'Aquinate, discende dal Cielo, e, secondo egli annuncia, sovrasta *regnis et sedibus*: in un reggimento teocratico come questo. Vera altresì l'idea che l'efficacia salutare della penitenza sia figurata nella parete orientale, quale è espressa nel Prologo dello *Specchio* del Passavanti. Ma essa non è poi che un episodio, non la parte centrale ed essenziale come sembra credere il Taurisano, di tutta questa grande epopea ideale. Nè la navicella rappresentata nella vela della volta soprastante può essere la mistica navicella dell'innocenza e della penitenza di cui parla il Passavanti; bensì è sicuramente la simbolica navicella della Chiesa come era stata figurata da Giotto nel portico di S. Pietro a Roma, e qui in S. Maria Novella nella predella del polittico orcaresco della cappella Strozzi. Più vera, infine, l'opinione del Wood-Brown, che l'idea generatrice sia stata quivi la glorificazione del sacramento eucaristico, cioè del Corpo di Cristo, come risulta dalla volontà

(1) *Journal des Savants*, settembre 1905, p. 495 s.

del fondatore Guidalotti nel testamento a noi pervenuto ⁽¹⁾. Se, difatti, fosse certo che le storie dipinte originariamente nella piccola cappella contigua al Capitolo si riferivano alla ultima Cena ⁽²⁾, e se risultasse da sicuri indizi che sull'altare primitivamente posava il polittico, ora visibile, sebbene deperito, nella prossima parete del chiostro Verde, male attribuito a Simone Martini o ad Angelo Gaddi ⁽³⁾, ove il Cristo regge la scritta colle parole del IV Evangelio: *ego sum panis vivus qui de coelo descendit*, e gli altri due santi, Giovanni il Battista e l'Evangelista, portano due analoghi motti, converrebbe credere che tutta la decorazione murale fosse veramente dedicata a celebrare il mistero della istituzione eucaristica. E in tal caso il disegno fatto eseguire dai Domenicani non fu punto una deviazione della volontà originale del fondatore ⁽⁴⁾.

Poichè veramente una profonda unità ideale regge tutta questa decorazione capitolare, che è come un grande sillogismo figurato. Nella critica recente, specialmente dello Schnaase in poi, si è fatta strada la persuasione che il concetto fondamentale sia qui l'esaltazione dell'ordine domenicano, che in quest'aula soleva adunarsi, e nella cui dottrina teologica e filosofica, e nell'opera protettiva contro gli errori ereticali si crede riposta la salute della Chiesa; della Chiesa che vuole essere erede del Cristo e dei benefici dell'incarnazione, passione e morte di lui. La stessa idea iniziale del mistero del Corpo di Cristo, ha una sicura attinenza colla gloria domenicana. Giova ricordare che la mezza figura di S. Tommaso esistente sulla porta dell'antica cappella di quel santo nel sotterraneo del contiguo cimiterio antico, quella stessa, come si è mal creduto, che il Ghiberti e il Vasari celebrarono come opera di Maestro Stefano, porta nella sinistra un libro aperto colle parole scritte: *verbum caro panem verum verbo carnem efficit*, le quali ripetono — come

⁽¹⁾ WOOD-BROWN, op. cit., p. 146.

⁽²⁾ Il Wood-Brown, p. 147, cita il CINELLI, *Bellezze di Firenze*, ma il Cinelli veramente non ne parla (*Bellezze di Firenze*, p. 261 s.), ed io credo che il critico inglese si sia erroneamente affidato al FINESCHI, *Il forestiere istruito in S. Maria Novella*, Firenze, 1790, p. 47, 3^a ed., 1836, p. 4.

⁽³⁾ Il VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 766 (1906), l'attribuisce al medesimo maestro che nel chiostro di S. Croce dipinse la Madonna fra due Santi.

⁽⁴⁾ WOOD-BROWN, op. cit.

è noto — un verso dell'inno del Dottore Angelico al Sacramento, che la Chiesa canta ancora, cioè il « Pange Lingua ». Glorificando, dunque, il *mysterium corporis gloriosi*, i Domenicani celebravano in certa guisa la gloria del loro sodalizio. Una tradizione dottrinale ricongiungeva a S. Tommaso le scuole monastiche di S. Maria Novella, dove fu maestro di teologia, e forse anche maestro a Dante, quel fra Remigio Girolami che era stato discepolo dell'Aquinate.

E tutto prende luce da questa idea centrale a cui tutta la decorazione è coordinata. La parete occidentale è come una grande pagina del pensiero domenicano glorificato in S. Tommaso. La parete sulla porta — come appare dai frammenti — doveva descrivere la potenza attiva dell'ordine nella vita, nel martirio, nelle virtù taumaturgiche dell'altra stella domenicana, Pier Martire. La parete orientale, infine, celebra il fondatore S. Domenico, la cui opera è sostegno della Chiesa e via di salute al genere umano. Ma codesti tre momenti dell'epos domenicano impersonati dai tre eroi dell'ordine, dipendon sempre e sono informati da una virtù che discende dall'alto, la cui presenza è segnata nelle decorazioni della volta. Se noi seguiamo la diretta linea ascendente dall'altare alla parete superiore si comprende come l'idea del sacramento eucaristico, idea iniziale forse e direttiva, s'integra in quella del sacrificio di Cristo e del simbolo soprastante alla Croce, il mistico pellicano che sbranasi il petto per abbeverare i figli del proprio sangue. In quel sacramento Cristo, secondo l'idea cristiana, si fa nostro spirituale nutrimento ed incremento di grazia. Il concetto antico che l'eucaristia è *φάρμακον ἀθανασίας* ritorna qui graficamente espresso. Cristo è pane di vita che si consuma sul calvario, nel momento in cui il moriente martire grida: *consummatum est*. Ma dalla morte ecco scaturire il trionfo della vita. E se nella figurazione a sinistra, nella parete centrale, la *via dolorosa* conduce alla croce, nella destra Cristo, disceso agli inferi, è il liberatore altrui dalle tenebre di morte; e nella vela della volta soprastante alla Crocifissione, nella resurrezione, egli è di nuovo il principe della vita, come nell'ascensione, figurata nella vela opposta, ritorna alla luce e alla gloria dei suoi cieli. Così il ciclo è conchiuso; e la volta incorona e le pareti dispiegano colle figurazioni il programma iniziale, espresso nelle parole: « io sono il pane di vita che discende dai cieli ».

La discesa dello spirito che vivifica e santifica tutte le membra del *Corpus mysticum*, secondo il concetto paolinico di Alberto Magno che ritroviamo nel Passavanti ⁽¹⁾, è, difatti, raffigurata nella vela occidentale della volta che sovrasta appunto alla glorificazione della sapienza e al Trionfo dell'Aquinate nella parete corrispondente. Sul dinanzi della storia della Pentecoste stanno tre cani, non simbolo, come crede il Ruskin, della partecipazione degli animali inferiori alla effusione dello spirito del Cristo, e tanto meno immagine dei tre eretici vinti da S. Tommaso, come pensa il Wood-Brown ⁽²⁾, bensì simbolo dei domenicani difensori della dottrina ecclesiastica, quali li ritroveremo nella parete orientale. E lo spirito della sapienza si raccoglie qui, come nella tavola del Traini a Pisa, in S. Tommaso, e s'esprime nella sapienza divina che viene dall'alto e che il Cavalca dice sposa dell'anima ⁽³⁾, ed è rappresentata qui perciò nella mezza figura che sta sul vertice dell'adorno trono dell'Aquinate. Ma non si che qui sia contrapposto, come il Kraus crede ⁽⁴⁾, il *lumen divinum* al *lumen rationis*, ò la *sapientia divina* alla *scientia theologica*, secondo le idee di S. Tommaso e di Dante; bensì in un modo che ne appaia la profonda armonia. La teologia, difatti, è per un verso scienza infusa e rivelata, per l'altro è disciplina discorsiva ed umana; come quella che deriva da un lato (e lo aveva notato il Passavanti) ⁽⁵⁾ dall'ispirazione divina e dall'altro insiste sullo studio delle scritture, nel quale dovevano essere esperti i domenicani, come appare anche dalle parole esortatrici del Cavalca nel libro della *Disciplina degli Spirituali* ⁽⁶⁾.

⁽¹⁾ *Compend. theol. veritatis*, I, 9: « Praeterea corpus mysticum est unum..... ergo nihil creatura sit nisi una in diversis particularibus, quod membra corporis mystici uniantur uno amore increatus, quod est Spiritus sanctus ».

⁽²⁾ WOOD-BROWN, op. cit., p. 155 ss.

⁽³⁾ CAVALCA, *Disciplina degli Spirituali*, ed. Firenze, Sermartelli, 1569, p. 41.

⁽⁴⁾ KRAUS, *Dante*, 1897.

⁽⁵⁾ *Specchio della vera Penitenza*, ediz. Silvestri, p. 303.

⁽⁶⁾ CAVALCA, *Disciplina degli Spirituali*, Firenze, 1569, p. 78: « Ad amare e riverire la santa scrittura ci induce l'autorità di colui da cui ella procede; cioè dello spirito santo... dal quale ispirati i santi huomini parlavano »; p. 84: « i maestri e i veri e buoni pastori, et altri padri spirituali che insegnano, sono veramente occhi nel corpo della santa chiesa »; cf. p. 89.

Onde l'Aquinate, esempio solenne di questa illuminazione secondaria, siede qui nel centro di due semicori di patriarchi, di profeti e di evangelisti, secondo la parola di Dante:

. la verità che quinci piove

 Per Moisè, per Profeti e per Salmi
 Per l'Evangelio, e per voi che scrivate
 Poi che l'ardente Spirto vi fece almi.

E per questa duplice virtù il maestro della scienza divina atterra gli errori dei maggiori eretici, giacenti qui ai suoi piedi e del massimo fra essi, Averroe. Motivo, questo, caro ai Domenicani. Poichè mentre gli Agostiniani, anche in ciò discordi da essi, nutrivano, non meno di Dante, una grande ammirazione per il commentatore Arabo, e Giusto dei Menabuoi, negli Eremitani di Padova, lo dipingeva in luogo d'onore fra il maestro Alberto da Padova e il beato Giovanni da Bologna, per i Domenicani, invece, era simbolo d'ogni eresia e nella cappella degli Spagnuoli come nella pala del Traini a Pisa, come in quella di Benozzo al Louvre e nel fresco di Filippino a Roma, costui giace prosternato e vinto ai piedi dell'angelico dottore. Ma la sapienza divina che sopresta alla teologia rivelata è poi qui anche maestra e donna di tutte le arti e scienze umane figurate nella parte inferiore, secondo il concetto espresso da Alberto Magno in un luogo, che ci dà la chiave per intendere l'allegoria dell'opposta parete ⁽¹⁾.

Non giova a noi l'indugiarsi ad illustrare i particolari, ancora in qualche parte oscuri, di questa figurazione delle scienze sacre e profane della parete occidentale del Capitolo di S. Maria Novella poichè lo hanno fatto con vario acume, fra gli altri, il Ruskin, il von Schlosser, P. D'Ancona, il Kraus, il P. Berkier. Basta aggiungere qui che il Programma di questa parte dovrà esser fornito dal Priore Passavanti, il quale fece

⁽¹⁾ *Compend. Theologicae-Veritatis praef.* « Supremi splendioris radius... Theologia certo scientiarum est princeps omnium et regina, cui artes ceterae tamquam ancillae serviunt. Haec est fons de loco voluptatis... ecc. ecclesiae militantis irrigans paradisum ».

eseguire sulla parete quello che ei non poté dire nel suo libro dello *Specchio della vera Penitenza*, ove scrive ⁽¹⁾: « Secondo la varietà delle cose... s'appellano varie e diverse scienze ed arti. Tra le quali si nominano principalmente le sette arti ovvero le sette scienze liberali, cioè gramatica, loica, rettorica, aritmetica, geometria e musica ed astrologia; delle quali, e di coloro che le trovarono si potrebbero dire molte belle cose e dilettevoli ».

Ma il grande domenicano tedesco aveva scritto che la teologia è fonte viva « che irriga il paradiso della Chiesa militante ». Ed ecco il soggetto allegorico della parete orientale. Anche qui tuttavia la salute viene pur sempre dalla mediazione domenicana. L'ordine dei Predicatori è il sostegno della Chiesa, sì perchè ne propugna la supremazia sulla potestà civile e sì perchè difende il gregge dai lupi rapaci che sono gli eretici: come riconduce le anime dagli errori del mondo alla vita eterna, giustificandola per via della penitenza. Strumento di cui si vale a conseguire questo duplice fine, la predicazione, principale ufficio dell'ordine, almeno nel suo cominciamento. Le teorie politiche curialistiche così vigorosamente professate nella prima metà del Trecento da Egidio Romano e Giacomo da Viterbo fino ad Enrico da Cremona ed Agostino Trionfo avevan trovato forti sostenitori fra i Domenicani, fautori del primato pontificio sull'impero: sia per opera di Giovanni da Parigi nel libro *De potestate regia*, sia oppugnando l'imperialismo del *De Monarchia* di Dante per bocca dell'altro domenicano, il Vernani.

Non fa meraviglia, quindi, il vedere in questa parte, per volontà dei Domenicani, il Papa e la sua curia posti più in alto e a destra dell'imperatore e della sua corte; in luogo d'onore, dunque, dinanzi alla Chiesa, simboleggiata nell'edificio di S. Maria del Fiore, ritratta quivi non secondo il disegno primitivo di Arnolfo, come dopo il Vasari si è ripetuto, fino al Guasti, bensì forse secondo il modello di Francesco Talenti congiunto di Fra Iacopo edificatore di questa cappella, o dello stesso pittore Andrea di Bonaiuto, come suppone il Taurisano ⁽²⁾. Non invano nel libro che tiene aperto S. Tommaso nell'altra parete stavano scritte le parole del libro biblico della Sapienza, qui riferite alla Chiesa

⁽¹⁾ *Specchio*, p. 323, ed. Silvestri (« Della scienza umana »).

⁽²⁾ TAURISANO, op. cit., 1916.

in cui è disceso lo spirito, *praeposui illam regnis et sedibus*. Lo spirito di sapienza diviene qui spirito di potenza.

Ora la difesa della Chiesa si svolge negativamente nell'azione contro gli eretici, i lupi rapaci, dei predicatori custodi del gregge raccolto quivi sotto il trono del pontefice, e veramente *domini-canēs* o levrieri del Signore in veste pezzata di bianco e di nero, quasi luce che fuga le tenebre. Percuotere nello sterpo eretico, tale ufficio che il fondatore commise alla sua famiglia e qui viene espresso dall'arte. Apriamo il libro delle prediche tenute dal Domenicano Fra Giordano da Rivalto in S. Maria Novella nei primì anni del Trecento, che ci può servire di utile commentario ai dipinti del capitolo. « San Domenico, diceva fra Giordano sotto le volte di S. Maria Novella nel 1303, non solamente non fu disfacitore, ma la chiesa che già era disfatta, rifece e rinfrancò, e trassene ogni mala radice in tal modo che oggi non si trova nullo Paterino o nullo eretico: e se alcuno n'è si sta appiattato... si sono ispente tutte resie, e ciò è per lo beneficio dei Frati, dei quali Santo Domenico fu trovatore e cominciatore » (1).

Non si trovavano forse nel 1303 « Paterini o eretici » in Firenze. Ma come Fra Giordano non manca d'esortare i confratelli a star vigili contro la minaccia dei lupi (2) così gl'ispiratori delle pitture del Capitolo degli Spagnuoli dovevan ben ricordare come S. Maria Novella fosse stata alla metà del sec. XIII sede degli Inquisitori *ad exterminium pravitatis hereticae* (3), e come nel 1245 la piazza contigua alla chiesa fosse divenuta teatro d'un fiero combattimento dei fedeli contro gli eretici (4) a cui potrebbe forse essere allusione questa scena dipinta. Nella quale S. Domenico sguinzaglia la muta di questi cani del Signore contro gli avversari, in forma di lupi o di volpi, sotto la protezione della potestà civile, cioè degli esecutori dell'Inquisizione: e per ordine suo Pier Martire (non già S. Domenico, come altri ha creduto) trionfa sugli eretici coll'eloquenza, e l'Aquinate colla sapienza del libro della *Somma* contro

(1) FRA GIORDANO, *Prediche*, Firenze, Magheri, 1831, Pred. XXXI, I, 239. cf. 233 e Pred. XXXIX, Tom. II.

(2) FRA GIORDANO, *Prediche*, I, 44 seg., 137.

(3) TOCCO, *Dante e l'Eresia*, Bologna, 1899, cf. 34 segg.; KRAUS, *Gesch. d. chr. Kunst*, 1900, p. 153.

(4) V. il documento presso RICHA, *Chiese fiorentine*, III, I, p. 19 segg.

i Gentili, che come baleno di folgore confonde gl'infedeli e in parte li convince dei loro errori. Se non ch  l'opera dei Domenicani per la Chiesa non si assolve in questa estirpazione dell'eresia, e pur troppo, anche degli eretici. Ella intende a convertire i figli del secolo dai loro « piaceri e dilette vani » per avviarli, riconciliati, alla via della vita. L'idea del Passavanti sull'ufficio spirituale della penitenza quale viatico della salute   qui graficamente significata. Ma pi  ancora sembra che la figurazione superiore della parete si esempli sul canto XII del Paradiso. Domenico non pure   *ai nemici crudo*, s  anche *benigno ai suoi*. Sopra l'adorna spalliera ove siedono i gaudenti mondani, in una scena ove la critica moderna aveva riconosciuta, prima di saperlo dai documenti, la stessa mano che nel Camposanto Pisano « figur  una scena corrispondente nel *Trionfo della Morte* », verza un giardino fruttifero, sulle cui piante agili giovinetti s'arrampicano a coglier le pome: il qual giardino non   n  quello sottostante delle delizie e dei piaceri terrestri, n  l'*hortus conclusus* del *Cantico dei Cantici*, che l'Hettner interpreta come simbolo della vita contemplativa; bens    l'*orto cattolico* di Dante, di cui Domenico   *agricola*:

ed io ne parlo
S  come dell'Agricola, che Cristo
Elesse all'orto suo, per aiutarlo
.....
S  che i suoi arboscelli stan pi  vivi;

  la vigna del Signore che Domenico custodisce:

Tal che si mise a circuir la vigna
Che tosto imbianca, se il vignaio   reo.

La quale immagine di Dante era viva e diffusa nella tradizione domenicana. Iacopo da Varagine tra le molte spiegazioni del nome di Domenico raccolse questa: « custode della Vigna del Signore »; e Guittone d'Arezzo « o nome ben seguitato. E onorato dal fatto, Domenico degno nomato... Agricola a nostro Signore, non terra ma cori coltando... Con vivo amor sementando, oh quanti beni, pugnando, fai di deserti giardini con pome di fino sapore » ⁽¹⁾. Onde nutricate dai pome di questo

(1) Cf. TORRACA, *La « Divina Commedia » commentata: Il Paradiso*, 1906, p. 74. Io quindi non so consentire alle osservazioni del BERTOLDI (*Il Canto XII del Para-*

giardino, l'anime rifatte pargolette belle e nove, e coronate dagli angeli della corona di vita, s'avviano alla porta celestiale entro cui la milizia santa, ove trionfa Domenico,

ficcando gli occhi verso l'Oriente
quasi dicesse a Dio: d'altro non calme,

tutta è conversa 'in Cristo, che scende dall'alto dei cieli con in mano le chiavi e il libro della vita, non giudice, ma liberatore e trionfatore. Così mentre nel Camposanto Pisano le calamità dei tempi allo spirito domenicano avevano suggerita la figurazione dei Novissimi, e del trionfo della morte corporale, in questo santuario fiorentino dell'arte domenicana di quel secolo, è delineato il trionfo della vita spirituale. Poichè Cristo è qui l'alfa e l'omega. Da lui che, per l'incarnazione e l'eucaristia si fa pane di vita, e per la resurrezione vince la morte, discende lo spirito della sapienza nel pensiero e penetra nel governo della Chiesa; la quale, per opera dell'ordine dei Predicatori, ritorna a lui come a fonte di vita che sgorga dalle magioni eterne. E il giardino dell'anime, vigilato da Domenico, pare protendersi tutto verso di Cristo, che il Cavalca chiama fiore odorifero che ci mena sempre per via fiorita e gioconda ⁽¹⁾. Qui veramente esciamo a riveder le stelle; e come nel *Paradiso* dell'Orcagna, presentiamo vicina l'alata anima e l'arte di Fra Angelico.

Tutta l'arte domenicana del Trecento che si raccoglie come in sovrana sintesi nel Capitolo degli Spagnuoli è, difatti, ancora rigidamente scolastica e dogmatica nella veste dell'allegoria. Ma sul chiudersi del secolo, pur rimanendo, come nel seguente, essenzialmente devota sempre alla Chiesa, l'anima domenicana pare impenni l'ali ad un mistico volo e si effonda in uno slancio di lirica religiosa nelle due radiose figure domenicane di Caterina Benincasa e di Fra Angelico. L'una, la santa senese, che piena l'anima di grazia e di amore per l'umanità dolente, quasi colmo calice che spumeggiante di carità trabocchi e si riversi all'intorno, o fiore che diffonda la grazia dei suoi aromi, ispira

diso, Firenze, 1912) contro questa mia interpretazione dell'orto fruttifero di S. Domenico in questa figurazione capitolare di S. Maria Novella; tanto era tradizionale nei Domenicani questa idea del giardino creato dal loro padre e maestro.

⁽¹⁾ *Disciplina degli Spirituali*, ediz. cit., p. 94 s.

la gentile arte del Vecchietta, di Sano di Pietro, di Francesco di Giorgio, fino al Sodoma che ne figura nella chiesa domenicana di Siena il celestiale rapimento; l'altro che per le vie silenziose e fiorite dell'arte si fa santo, e pieno l'anima di Dio, negli occhi delle sue figure angelicate, suonanti l'arpa e colorate l'ali ed immerse come stelle in un mare di luce, riflette tutta la serena purità del cielo cristiano, accolto nell'anima sua, asilo di candore e di beatitudine. Le nuove calamità della Chiesa lungo la schiavitù della nuova Babilonia e le contese fra i Papi e gli Antipapi facevano bensì sentire il bisogno di rinnovare l'anima religiosa e di resistere alle correnti oramai infrenabili dell'umanismo e della paganità rinascnte e prepossente. Ma i Domenicani compresero che a ciò non bastava il richiamare in onore la dottrina antica, bensì bisognava rinfrescare le fonti interiori della fede. E a ciò colla santa senese dettero opera altri spiriti domenicani, come Lorenzo da Ripafratta, Giovanni Dominici, e più quegli che fu poi S. Antonino, l'amico e familiare di Fra Giovanni Angelico, col quale all'« Angelo delle scuole » succede l'« Angelo della Arte »; anima di poeta più anche che di santo e di artefice, nella cui opera canta la lirica della nuova pietà monastica e il mistero delle intime e solitarie estasi spirituali. E intorno a lui, che nella sua giovanile dimora sul confine dell'Umbria, in Cortona mistica, aveva sentito l'afflato spirituale della vicina Assisi, e dell'anima di S. Francesco aveva ereditata la freschezza direi mattinatale dell'ispirazione religiosa, il senso vivo della vita spirituale presente nelle creature, ferve nei chiostri domenicani e camaldolensi in Firenze l'opera assidua di uno stuolo numeroso di pii monaci, alluminatori squisiti di messali e di salteri, che sotto il loro tocco acquistano splendori di porpora e d'oro.

Codesta pura e mistica illuminazione d'anime, in Siena e Firenze domenicane, parve dopo pochi decenni divampare in fiamma subitanea e veemente nel profetico spirito dell'altro grande domenicano, il Savonarola. Tanto più violento l'incendio in cui il fuoco d'amore lo mise, quanto più i costumi nella chiesa di Roma e nella Firenze medicea declinavano, e intorno a lui dilagavano le correnti dell'arte paganeggiante, cui i Domenicani s'argomentarono, e non indarno, di tener fronte. Dalla parola esagitata del frate ferrarese poterono esser commossi alti spiriti di artefici, il Botticelli e Baccio della Porta, Andrea

della Robbia e il Cronica, Lorenzo di Credi e il San Gallo. Ma il vero erede del suo spirito agitatore fu l'anima titanica di Michelangiolo, che ai culmini divini dell'arte si levò non colle estasi pie, e con laboriosa e paziente ascensione, bensì coll'impeto superbo dell'uragano che tutto travolge, quasi volesse « far violenza al regno dei cieli » e a quello dell'arte: di Michelangiolo, che alla figurazione apocalittica del finale giudizio apparecchiavasi ed ispiravasi, non ai suggerimenti teatrali di Pietro Aretino, ma leggendo le prediche del frate domenicano; e sulla volta della Sistina scrisse così l'ultima pagina di questo poema spirituale che lungo i secoli era venuta componendo la tradizione e l'anima domenicana.

Tale dai Profeti e dalle fatidiche Sibille dalla bocca furente, che in quella volta si agitano fra i loro volumi come una generazione sovrumana d'eroi, a noi torna oggi l'eco lontana della parola possente del santo atleta dell'ordine domenicano traverso alla voce minaccevole del frate ferrarese, che aveva tuonato un giorno, ammonitrice ed austera, sotto le gigantesche volte di S. Maria del Fiore per morire poi su quel rogo che la stessa grande anima di lui aveva acceso col fuoco ond'era arsa, e pel quale luce, nella memoria degli uomini, imperitura.

II.

I PITTORI FIORENTINI DEL RINASCIMENTO ⁽¹⁾

Le origini e i primi svolgimenti della pittura fiorentina nel sec. XIII si congiungono, in certa guisa, con Roma. Non che manchino notizie di pittori fiorentini di quel secolo. Centinaia di nomi conosciamo per le ricerche del Baldinucci, del Ciampi, del Milanesi, del Cavalcaselle, del Davidsohn, del Bacci e di altri ⁽²⁾. Ma per noi non sono che puri nomi; fra i quali due soli emergono, si può dire, per la conoscenza che abbiamo di loro opere firmate o documentate, Coppo di Marcoaldo e Lapo, che operarono a Pistoia e altrove, come dicemmo. Le tradizioni romane che parlavano degli avanzi di pitture e di sculture delle catacombe, e nelle antiche basiliche favorivano quell'ardore straordinario degli spiriti che, nel rinato sentimento delle libertà popolari e comunali, aveva avuto nuova espressione e sanzione dai due ordini mendicanti, per varie ragioni così propizi al rifiorire delle arti: quelle tradizioni classiche e paleocristiane, dico, bilanciavano, per così dire, l'altro elemento storico, le tradizioni e le forme dell'arte bizantina estesesi nell'Occidente e nell'Italia, soprattutto operative a Venezia e in Sicilia, mentre in Ravenna le due correnti, la romana e la bizantina, l'occidentale e l'orientale, s'incontravano nello splendore d'oro dei mosaici. Un terzo confluente fu,

⁽¹⁾ Questo scritto, o meglio uno scritto con questo titolo, apparve dapprima nella *Nuova Antologia* del 1 dicembre 1896, suggerito dal noto libro del Berenson: *The florentine painters of Renaissance*, allora uscito nella sua prima edizione: del quale avendo io riferito alcuni periodi, fui, da alcuni malevoli, accusato quasi di plagio. Il che tutti gli onesti potranno vedere quanto sia contrario al vero. Le pagine odierne sono naturalmente rinnovate e messe al giorno degli studi più recenti, serbando tuttavia il loro primitivo carattere sintetico di saggio.

⁽²⁾ Cfr. ora VAN MARLE, *Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, 1923, I, p. 260 ss.

senza dubbio, l'architettura e la scultura di Francia, che per mezzo dei Cluniacensi e dei Cistercensi operò specialmente in Toscana: quella, l'architettura, nel senese e nel fiorentino (Badia a Settimo); questa, la scultura, più specialmente a Pisa, con Giovanni Pisano e i suoi successori. Ad ogni modo, la tradizione classica si mantiene viva a Firenze, nell'architettura romanica del Battistero di S. Miniato al Monte e delle altre chiese ben note; mentre a Pisa risveglia la scultura con Nicola, prima che il figlio Giovanni le desse un altro avviamento di forme gotiche e di spiriti drammatici. Ma anche i pittori fiorentini ebbero, dai contatti coll'arte romana, dei Cosmati, del Rossuti, del Torriti, e poi del Cavallini ⁽¹⁾, visibile impulso a liberarsi dalle tradizioni greco-bizantine a cui aderivano i predecessori di Cimabue; fra i quali, oltre i due menzionati, operavano Manfredino d'Alberto a Pistoia, a Pisa Giunta, a Siena Guido, predecessore di Duccio, a Lucca il Berlinghieri, Margaritone ad Arezzo ⁽²⁾. Non solo la Basilica francescana di Assisi, che fu termine di un pellegrinaggio di pittori fiorentini e senesi dopo Giotto, era stata prima visitata e decorata da pittori e mosaicisti della scuola romana, ma le notizie medesime dei maggiori pittori fiorentini si collegano colla loro presenza e colla loro opera in Roma, come han provato le indagini recenti dello Strigkowsky, dell'Hermanin, del Venturi, e di altri ⁽³⁾. Sembra che anche a Cimabue le antiche forme d'arte in Roma, i mosaici delle basiliche e le decorazioni cosmatesche, sublimassero i pensieri, onde adornò poi il coro e la nave superiore della chiesa d'Assisi. E Giotto, le cui prime opere a noi cognite sono quelle della chiesa superiore

(1) Sulla quale cfr. R. VAN MARLE, *La peinture romaine au moyen-âge, du VI^m jusqu'à la fin du XIII^m siècle*, Strasbourg, 1921, e ora id., *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, The Hague, 1923, c. IV, p. 177 segg., e la bibliografia completa sul Cavallini, *ibidem*, p. 506 e segg.

(2) SIRÉN, « The earliest Pictures in the Iarwes Collect. at the Yale University », nell'*Art in America*, 1915, p. 223 e 83, e *Tuskanische Maler im XIII Jahrhundert*, 1922, cit.; A. DEL VITA, *La vita di Margaritone comentata. Letture Vasariane*, Arezzo, 1910; VAN MARLE, *The Italian Schools of Painting*, 1923, I, p. 329.

(3) ZIMMERMANN, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, Leipzig, 1899; KRAUS, *Gesch. d. Chr. Kunst*, II, 2, Freiburg 1900. FRY, « Giotto », in *The Monthly Review*, dicembre 1900; LANGTON-DOUGLAS in CAVALCASELLE e CROWE, *History of Painting*, seconda edizione ingl., 1903, p. I, 182, n. 2; THODE, *Franz von Assisi*, seconda edizione, 1904; VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, V, 1905; oltre i nuovi lavori del Sirén, Rintelen e Supino su Giotto.

di Assisi, aveva trovato a Roma, e ritrovava al suo fianco ad Assisi, un grande artefice romano, il Cavallini, la cui opera già altamente celebrata dal Ghiberti, ma ravvolta dal Vasari quasi in una leggenda, ora apparisce più nitidamente in grazia dei freschi di lui ritrovati a Santa Cecilia in Trastevere, e di quelli riconosciuti cosa sua o dei suoi seguaci, in Donna Regina a Napoli (¹): onde se Giotto potè avere in Firenze la sua prima educazione artistica da Cimabue, ebbe poi forti impulsi dalla vigorosa arte dell'artefice romano. Anche più tardi, quella che si può dire la seconda rinascita della pittura fiorentina con Masaccio e Masolino, si congiunge alle loro opere in S. Clemente di Roma: a quel modo che il risorgere della scultura con Donatello e dell'Architettura col Brunelleschi si collega agli studi romani di questi due « cercatori d'anticaglie ».

Ma se Firenze, che gli antichi cronisti dissero « figlia di Roma », deve tributare all'antica madre l'onore di averle data ispirazione ed aiuto efficace al suo meraviglioso risveglio artistico, un altro punto a cui mette capo il movimento dell'arte fiorentina nelle sue origini, è Pisa. La scultura pisana, che con Nicola nasce gigante e classicheggiante fra i maestri comacini che operavano a Lucca, a Pistoia e in altre parti toscane, fra l'Antelami di Parma e il Maitani senese ad Orvieto, è stato l'altro antecedente efficace della rinata pittura fiorentina: e Giotto, se per una linea si congiunge alla scuola cosmatesca e all'arte del Cavallini, per un'altra si collega ai Pisani. Non tanto forse a Nicola, di cui tuttavia le figure allegoriche che nel pergameno di Siena preludono a quelle di Giotto a Padova e ad Assisi, quanto piuttosto a Giovanni. Giovanni e Giotto, pur accogliendo dall'arte di Nicola elementi classici, ritornano o rimangono essenzialmente maestri di un'arte gotica; come nel loro contemporaneo Dante, l'elemento classico si disegna sopra un fondo sostanzialmente medievale. Ed hanno altresì entrambi in comune il sentimento drammatico delle scene che rappresentano: sebbene in Giovanni, in questo, come dicemmo, più affine a Ci-

(¹) HERMANIN, « Gli affreschi di Pietro Cavallini a S. Cecilia in Trastevere », nel vol. V delle *Gallerie Nazionali*, Roma, 1902; VENTURI, op. cit., V, 1905; LOTHROP, « Pietro Cavallini », in *Memoirs of the American Academy of Rome*, II, 1903; e VAN MARLE, op. cit., 505 segg.; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, 1924, p. 681 ss.

mabue, il dramma divenga spesso impetuoso e tumultuoso, come nel mirabile pergamo pistoiese, dove in Giotto rimane sempre sobrio e solenne ⁽¹⁾. Quanto l'arte di Giotto, egli pure scultore e aiutatore di Andrea Pisano ⁽²⁾, debba alla precedente opera degli scultori pisani, è ancora da ricercare più profondamente. Ma se la critica di questi ultimi anni tende a restituire al suo antico posto d'onore il maestro fiorentino di Giotto, io credo che senza l'esempio della scultura pisana non si spiegherebbe il risorgimento della pittura fiorentina per opera del grande amico di Dante: se pure non si voglia pensare ad una azione della pittura cimabuesca su Giovanni Pisano, nella cui opera si direbbe che un uragano abbia sconvolte le acque tranquille dell'arte paterna. Chi paragoni, difatti, la *Crocifissione* nel pergamo di S. Andrea a Pistoia alla *Crocifissione* dipinta nel transepto della chiesa superiore di Assisi, ritroverà manifesta la somiglianza della scena violenta e quasi identiche alcune figure. Se la pittura assisiata fosse opera di Giunta, come per molto tempo si è tenuto, converrebbe riconoscere nello stesso concittadino di Giovanni uno dei suoi ispiratori. Ma poichè i confronti stilistici vi fan riconoscere la mano di Cimabue, questi, in certa guisa, può dirsi anche il maestro di Giovanni. Per molti vincoli d'arte, ad ogni modo, Pisa e Firenze in questi primi albori dell'arte risorta si congiungono.

Non altrettanto è a dirsi delle attinenze di Firenze con Siena in questo primitivo periodo. Oltrechè non è ben certa l'età di Guido, ed anche se il più giovine Duccio ebbe contatto con Cimabue, anche per l'opera della *Madonna* Rucellai, come, secondo altrove dicemmo, la critica inclina oggi a credere, questi contatti furono esterni e fugaci. La rude mano di Cimabue, anche se s'ingentilì nel compimento della tavola Rucellai, pure commessa o iniziata da Duccio, rimase sempre nel mosaico pisano (ultima opera di lui conosciuta) entro le stesse forme sue proprie: e l'arte di Duccio nella *Maestà* del Duomo di Siena

⁽¹⁾ Questo grande divario fra Giovanni e Giotto non ha avvertito la CARTWRIGHT (Mrs. Ady) nel suo volume sintetico, per vari rispetti pregevole, *The Painters of Florence*, London, 1910. Sulle attinenze fra Giotto e Giovanni Pisano è da confrontare il Wulf e gli altri critici citati ora dal RINTELEN, *Giotto und die Giotto-Apophryphen*, seconda edizione, Basel, 1923, p. 83, e 239, n. 89.

⁽²⁾ Sopra Giotto scultore cfr. specialmente *Giotto* by HARRY QUITTER, London, 1895, e i lavori più recenti del Sirén, Rintelen e Supino.

serbò la sua antica e bizantina delicatezza di stile. Soltanto un mezzo secolo dopo, e fra i seguaci fiorentini di Giotto, l'influsso dei successori di Duccio, operanti in Firenze, si rese aperto e visibile.

Ma per un altro rispetto i pittori fiorentini s'inalzano, fin da principio, su quelli delle altre scuole circostanti, quando Firenze divenne il centro direttivo dell'arte, se anche Siena con Guido e Pisa con Giunta l'avevano di qualche decennio preceduta nella via della resurrezione. La scuola veneta e la fiorentina, a cominciare dal secondo Quattrocento, sono, si può dire, i due centri della pittura italiana dai quali la luce s'irradia più viva e durevole. Siena, che tanto dette all'arte nel sec. XIV, cade in un lungo periodo di uniforme operosità nel seguente, finchè il Pinturicchio, e più tardi il Sodoma, introducendo nelle tradizioni della pittura senese elementi e forme di altre scuole, ne risvegliano, ma soltanto per breve tempo, la vita. Dopo il Perugino impallidisce la mite e pia scuola umbra, da cui esce, per fiorire altrove, il grande Raffaello: mentre solo con Leonardo sorge a vita vera la pittura lombarda. Ora chi paragoni la pittura veneta alla fiorentina di quella età, e confronti i Vivarini, i Bellini, il Carpaccio, Giorgione e Tiziano cogli artefici fiorentini da Giotto a Michelangelo, avverte subito questo profondo divario. I nomi della scuola veneta sono soltanto nomi di pittori: mentre i pittori fiorentini sono, quasi tutti, anche egualmente insigni come scultori ed architetti. Vi è generalmente nella loro figura spirituale e nell'opera loro qualcosa di ben superiore al loro valore tecnico in un'arte speciale e di più compiuto. Onde non si tratta qui di un placido svolgimento di forme e di maniere pittoriche come nella storia della scuola veneta, bensì di un lavoro multiforme e intenso di vita artistica, espresso nei modi più diversi. Bisognerebbe investigare come e quanto ciascuna delle arti del disegno potesse sull'altra: e sarebbe ricerca non facile nè breve. Maestra e ispiratrice prima fu, certo, a Giotto, la natura: la quale, secondo scrisse il Boccaccio, *parte di sè non gli occultò*. E fu ben Giotto, quel pastorello che nelle pittoresche campagne mugellane, *mentre le sue pecore pascevano... del continuo disegnava alcuna cosa di naturale* (Vasari), se la leggenda non mente ⁽¹⁾. Ma quel potente rilievo pittorico che

⁽¹⁾ Iodico del Badia volle dimostrare che Giotto nacque probabilmente in Firenze. Ma il DAVIDSOHN (*Repertorium f. Kunst. Wiss.*, 1897, p. 272 e segg.) ne

da Giotto derivò la pittura fiorentina, quel valore tattile (come lo chiama il Berenson) che egli seppe rendere colle linee e i colori, provenne dalla consuetudine del modellare formatasi nell'esercizio dell'oreficeria, che ai pittori fiorentini fu scuola e avviamento. Per questa pratica, le mani, come scrisse il Taine, palpando la forma contraggono il sentimento della sostanza solida, che traducono poi nella figura dipinta. Le qualità plastiche della pittura fiorentina, la precisione delle linee e delle forme, la nettezza dei contorni, l'equilibrio delle masse si debbono a questa pratica iniziale nelle botteghe degli orafi, comune a tutti i maestri fiorentini ⁽¹⁾. La pienezza e il carattere di possente monumentalità delle composizioni giottesche non ebbe la sua sola ragione nello aver Giotto, come il Berenson giudica, della pittura fatto un'arte indipendente che alle due dimensioni offerte dal senso visivo congiunge l'altra fornita dal senso tattile, la profondità e il rilievo: bensì dall'averla associata alle arti sorelle, e per la combinazione dei lumi e delle ombre averne quasi fatto un'arte plastica e modellatrice di forme.

E contuttociò rimane sempre vero e fondamentale che la pittura toscana, la fiorentina non meno che la senese, serba un carattere tecnicamente decorativo e idealmente narrativo. Onde la vera e più comune manifestazione dell'arte pittorica di questo periodo non fu la tavola (prima che venisse in uso la tela), ma l'affresco. Le grandi pareti rivestite di dipinti, quasi arazzi distesi e incorporati nelle muraglie e istoriati, furono il campo ove si esercitò il genio artistico dei pittori toscani. Non senza ragione diceva il Ghirlandaio bastargli l'animo di dipingere tutte le mura di Firenze: e ne erano già prova i grandi cicli di pittura murale in S. Croce e in S. Maria Novella fino a quelli del Carmine, di Santa Trinita e dei Servi in Firenze, quelli del Camposanto pisano e di Assisi, e gli altri di Padova, di Siena, di Orvieto, di Pistoia e di Prato, ove operarono artefici toscani. Ma come quelle storie dipinte nelle cappelle e lungo le pareti delle chiese servivano, da un lato, a rivestire le nude

rivendicò l'origine mugellana. Ad ogni modo, poichè la famiglia di Bondone ebbe possedimenti in Mugello, è lecito credere che il racconto vasariano che già si trova nel Ghiberti e in Leonardo, dell'incontro di Cimabue con Giotto fanciullo abbia qualche fondamento di vero; seppure non vogliamo dar maggior fede all'altra tradizione conservataci dall'Anonimo quattrocentista commentatore di Dante.

(1) Cfr. anche il LAFENESTRE, *La peinture italienne*, Paris, 1886, p. 131.

muraglie, così, dall'altro, miravano ad edificare gli animi, quasi altrettante spaziose pagine figurate delle storie sante. Narraivano esse sensibilmente ai credenti le glorie della loro religione, e, come leggiamo al principio degli antichi statuti dell'Arte dei pittori senesi, manifestavano *agli uomini che non sanno lettera, le cose miracolose operate per virtù della fede*.

Ora questo carattere decorativo e insieme narrativo è già proprio anche delle pitture di Giotto: sebbene egli abbia saputo, dilungandosi dall'arte bizantina, introdurre nelle figure l'anima e la vita, atteggiando le figure nelle sue composizioni in una sapiente distribuzione delle *masse*, e con un rilievo che invano cercheresti anche nei senesi contemporanei. Non è nell'indole di questo sguardo sintetico, nè più oramai necessario, dopo tanta opera di critica fino agli studi dello Zimmermann e del Fry, del Thode e del Cavalcaselle, del Sirèn e del Venturi, del Supino e del Rintelen, il ritornare sui caratteri e sullo svolgimento dello stile di Giotto. Basta notare che i caratteri essenziali di verità e di vita appariscono non solo nelle scene e storie ma anche nelle rappresentazioni allegoriche a Padova e in Santa Croce, come in quelle della crociera inferiore di Assisi, che io, nonostante l'opinione contraria del Fry, dello Zimmermann e del Thode, non so indurmi a tenere anteriori alle pitture padovane, e che la critica negativa del Venturi e del Rintelen non basta a far credere non ideate almeno dal maestro ⁽¹⁾. Ma poichè la critica è così discorde sui problemi attinenti allo svolgimento dell'arte di Giotto e tuttavia così operosa, giova meglio, al nostro fine, porre in luce i movimenti che dalla gran fonte giottesca scaturirono. Poichè Giotto bastò alla pittura di un secolo intero. Alla profonda efficacia che esercitò in ogni parte d'Italia non corrisponde una adeguata altezza dei successori immediati e dei discepoli di lui per oltre due generazioni, i quali non seppero ritrovare le immagini di serena grandiosità e di vita che egli aveva rivelate col suo pennello meraviglioso. Da Giotto a Massaccio corre, difatti, un secolo che se non può dirsi periodo di declinazione, segna, per lo meno, una sosta. Se la tecnica avanzò, anche in questo

(1) Sull'età dei freschi padovani oltre il ROMDHALL, « Stil und Chronologie der Arena-fresken », nell' *Jahrbuch d. K. Kunstsammlung*, vol. XXXII (1911), p. 3-18, cfr. SUPINO, *Giotto a Padova*, 1912.

tempo, nella intelligenza della prospettiva aerea, nella figurazione del paese ⁽¹⁾, pure la distanza che divide Giotto dai giotteschi è grandissima. Lo riconosceva uno di essi, Taddeo Gaddi, se dobbiamo prestar fede a Franco Sacchetti novellatore; e può misurarlo agevolmente chi confronti, come suggerisce il Müntz, i freschi della cappella dei Bardi e dei Peruzzi a quelli della cappella Baroncelli e Rinuccini in S. Croce, ove Taddeo Gaddi operò coi suoi discepoli: ovvero coi dipinti del capitolo di Santa Maria Novella, dei quali da poco è dato conoscere oggi sicuramente l'autore in Andrea Bonaiuti, come già la critica aveva supposto ⁽²⁾. Due sole coppie forse fra i maestri fiorentini di quel secolo si riavvicinano alla potenza di Giotto, Nardo di Cione, che nella cappella Strozzi a S. Maria Novella, figurando l'Inferno, il Paradiso e il Giudizio, riprodusse quella grandiosa solennità di forme che il suo fratello Andrea Orcagna imprimeva nelle sculture del Tabernacolo di Orsanmichele e nei suoi stessi dipinti; conferma anche questa di quanto conferirono l'una all'altra le due arti sorelle ⁽³⁾. A questa coppia fraterna corrispondono altri due artefici confusi in uno dal Vasari, ma ben distinti: quel Maso a cui già il Ghiberti attribuisce il potente ciclo di freschi nella cappella di S. Silvestro in S. Croce e la mirabile *Deposizione* agli Uffizi, dramma pieno di *pathos* solenne e di una verità umana sconosciuta ai maestri di questo periodo; e quel Giotto di Maestro Stefano, che i documenti romani attestano tenuto per uno dei maggiori maestri dell'epoca così d'altronde malnota.

A renderla a noi tale conferiscono, senza dubbio, due fatti: oltre ai molti freschi antichi andati in ruina, l'ignorare noi molti degli autori dei grandi cicli trecenteschi di dipinti murali, come molti di quelli del Camposanto pisano e del tempio assisiato; e in secondo luogo il non esserci pervenute opere sicure di alcuni dei grandi pittori fiorentini del sec. XIV, celebrati sopra gli altri, dal Ghiberti, dall'Albertini e dalle fonti del Vasari, quali Stefano, Buffalmacco, o Puccio Capanna, che

(1) GUTHMANN, *Die Landschaftsmalerei der tosk. und umbr. Kunst*, n. 1-36, Leipzig, 1902.

(2) V. il documento pubblicato dal P. TAURISANO, sul *Rosario: Memorie Domenicane*, aprile 1916, p. 217 segg.; da cui risulta chiara questa allogazione ad Andrea di Bonaiuto, di guisachè oggi non può cadere alcun dubbio su ciò. Cfr. una mia lettera in *Arte e Storia*, marzo 1917.

(3) SUIDA, *Flor. Maler des XIV Jahrhundert*, Strassburg, 1905.

per noi sono altrettante incognite. Quali fossero reputati i maggiori maestri fiorentini intorno alla metà di quel secolo, sappiamo da due importanti testimonianze: la Novella 136 di Franco Sacchetti, e un documento pistoiese del tempo ⁽¹⁾. La Novella del Sacchetti è testimonianza per molti rispetti notevole. Il convegno dei maestri a S. Miniato a Monte, Andrea Orcagna, Taddeo Gaddi, Alberto Arnoldi (scultore) e un Niccolò, che forse è Niccolò di Pietro Gerini, e la questione sorta tra essi « qual fu il maggior maestro di dipignere da Giotto in fuori », deve essere un fatto accaduto nella seconda metà del secolo, e come pare fra il 1355 e il '59, quando Andrea Orcagna era « capomastro dell'Oratorio d'Orsanmichele », come quivi è chiamato. Vi son distinti due gruppi di artefici: quelli dei quali si parla — oltre Giotto, Cimabue, Stefano, Bernardo, Buffalmacco —, quelli che parlano o si dicono presenti al convegno; l'Orcagna (Andrea), Taddeo Gaddi, Nicolao (forse Nicolò di Pietro Gerini) e Alberto Arnoldi. I primi sono i maestri morti prima del 1350-55. Vi si parla difatti di Stefano che, secondo il Milanese, dovrebbe essere morto prima del 1350 ⁽²⁾; di Bernardo (Daddi) di cui ci mancano le notizie dopo il 1355 ⁽³⁾; di Buffalmacco che è ancora vivente nel 1351. Sono menzionati invece come viventi e interlocutori Taddeo Gaddi, di cui si hanno notizie fino al 1366, l'Orcagna che sembra visse fino al 1368 e Niccolò Gerini che visse fino verso la fine del secolo. Naturalmente i presenti a quel convegno erano esclusi dal paragone fra i migliori pittori del tempo. Supplisce a questo l'elenco

(¹) Pubblicato in parte dal Milanese, e integralmente da mio fratello Alberto nel *Bullettino storico pistoiese*, a. II, 1; SACCHETTI, *Novelle* (ed. Gigli, 1860), II.

(²) MILANESI, *Vasari*, I, 447. Tuttavia non mancano indizi che egli sarebbe sopravvissuto a quell'anno. Caterina figlia di Giotto ebbe nel 1333 un figlio chiamato Stefano, che fu pittore. E nel 1369 si trova uno Stefano discepolo di Giotto (BALDINUCCI, IV, *Notizie*, p. 171, ed. fior., 1845; CROWE e CAVALCASELLE, ed. ital., II, p. 89). Dovremmo anche crederlo se la Madonna della sala consiliare di Pistoia, portante l'indicazione dell'anno 1360, fosse di sua mano, come suppongono il Crowe e il Cavalcaselle, mentre il Venturi l'attribuisce a Lippo Dalmasio.

(³) Nel 1349 è uno dei consiglieri della Compagnia dei Pittori (GAYE, *Carteggio inedito*, II, p. 32 segg.). Nel 1355 si trova ancora nella lista. Il MILANESI, *Vasari*, I, 464, dubita di questa notizia. Per vera la tengono invece il FREY, *Il codice Magliabechiano*, XVII, 17, 1892, p. 248, e il VITZTHUM, *Bernardo Daddi*, Leipzig, 1903, p. 6.

dei migliori artefici del tempo dato dagli operai di S. Giovanni Fuorcivitas di Pistoia, come pare, nel 1347, dove è taciuto il nome di Bernardo e quello di Buffalmacco, e vengono annoverati tra i fiorentini — si può credere per ordine di merito e di reputazione — maestro Taddeo Gaddi, maestro Stefano, maestro Orcagna (Orchagia), maestro Nardo (suo fratello), maestro Puccio e maestro Francesco.

Bene a ragione nella nuova edizione inglese della *Storia* del Crowe e Cavalcaselle è omessa una espressione di dubbio intorno alla veridicità delle lodi tributate dal Vasari a Stefano fiorentino, che si leggeva nella edizione italiana ⁽¹⁾. E come poteva essere altrimenti se nulla d'integro e di sicuro ci avanza di lui per giudicarne? Ma è poi da considerare che prima del Vasari lo avevano celebrato altamente Filippo Villani, il Ghiberti, il Landino, l'Albertini e il *Libro di Antonio Billi* nelle sue varie redazioni: e il nome suo si trova così nell'elenco del Sacchetti, come in quello degli operai pistoiesi, annoverato fra i più insigni. Ora non abbiamo un punto di partenza sicuro per conoscere questo grande maestro, familiare di Giotto: perchè il Ghiberti, seguito dal Vasari, c'indica di lui un S. Tommaso allato alla porta del cimitero di S. Maria Novella, presso la qual chiesa, come sappiamo dal documento pistoiese, abitava (*Maestro Stefano... sta dai frati predicatori*), come più tardi Andrea Bonaiuti; e perchè altresì dei dipinti da lui eseguiti nella cappella dei Bellucci (e non di S. Jacopo, come scrive il Vasari) nel Duomo di Pistoia, nulla più avanza se non forse alcune teste, già presso il cav. Giov. Baldi-Papini di quella città, le quali, quando ai primi dello scorso secolo la cappella così detta « del Giudizio » fu rinnovata, vennero staccate dall'erudito cav. Tolomei, illustratore della città ⁽²⁾. Ma se oggi si può meglio identificare il S. Tommaso di Maestro Stefano di quello che non abbian fatto gli annotatori del Vasari, il Milanese, e i recenti illustratori di S. Maria Novella ⁽³⁾, il residuo pistoiese e fiorentino dell'opera del mae-

(1) CROWE e CAVALCASELLE, *History of Painting* edited by Langton-Douglas, London, 1903, II, 171; cfr. seconda edizione italiana, Firenze, 1897, II, p. 88.

(2) TOLOMEI, *Guida di Pistoia*, 1821. Queste due teste furono già pubblicate da me fino dal 1905 nelle *Pagine d'Arte fiorentina*, p. 22-23.

(3) WOOD-BROWN, *The dominican Church of S. Maria Novella*, Edimburgh, 1902. Tanto gli annotatori del Vasari, Le Monnier (II, 17 n.), come il Milanese,

stro sono così misera cosa da non potercene formare una idea. Più varrebbero a fornircela il bellissimo frammento dell'*Incoronazione* nel coro della basilica inferiore d'Assisi ⁽¹⁾, e l'altra sulla porta interna del Camposanto pisano, che presenta qualche affinità con quella, e che il Vasari una volta attribuisce a Stefano, mentre altrove ne parla come cosa di Simone di Martino. Ma, come l'attribuzione è così incerta, così non possiamo farne fondamento a raffronti stilistici che ci ridonino in parte l'opera di questo maestro, così ammirato anche nei secoli successivi.

Nè meglio siamo informati su Buffalmacco pittore, contemporaneo e forse emulo di Giotto, quantunque in questi ultimi anni si sia tentato di arrivarvi per due vie. P. Bacci che, con nuovi documenti, ne ha certificato l'esistenza storica, contro gli antichi dubbi del Rumhor e di altri ⁽²⁾, pubblicò i frammenti, già da me indicati più volte agli studiosi, dei freschi che, secondo il Vasari, egli avrebbe dipinti nella cappella Giuochi e Bastari della Badia fiorentina ⁽³⁾. Più di recente il Sirèn ⁽⁴⁾, che giudica, a parer mio, troppo aspramente la ricerca del Bacci, muovendo invece dai resti, molto evanidi, dei dipinti che, sempre secondo il Vasari, il bizzarro artefice avrebbe eseguito nella Badia a Settimo, con una serie di confronti, per vero dire non sempre persua-

indicano il dipinto sulla porta che dal Chiostro verde conduce nel Chiostro grande e l'altro sulla porticiuola, ora murata, della soppressa cappella di S. Tommaso, nel chiostro del Cimitero antico. Ma il Ghiberti (Comm. II, ed. Vasari, Le Monnier, I, XX) e il Vasari (II, 16) dicono *allato* (non sopra) alla porta che va al cimitero; e dev'essere perciò quello di cui vedesi un frammento con un San Tommaso, di fianco all'arco che dal Chiostro verde mena al sotterraneo o cimitero. Gli annotatori, dunque, hanno confuso le cose, non badando alla precisa espressione dei due antichi scrittori, e indicando due altri dipinti, diversi da quello che vien designato dalla concorde testimonianza del Ghiberti e del Vasari. Anche il VENTURI (op. cit., V, 489) scambia l'*allato* col *sopra*. Non così il CAVALCASELLE, *History of Painting*, ed. Langton-Douglas, II, 172.

⁽¹⁾ A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, V, 490; cfr. SUIDA, *Repertorium f. Kunstw.*, XXI, 205.

⁽²⁾ P. BACCI, nel *Marzocco*, 1920, 3 giugno.

⁽³⁾ Id., nel *Bullettino d'Arte*, gennaio 1911; KURWELL, « Buffalmacco und Traini Fragen: einige Bemerkungen zu P. Bacci Buffalmacco », nel *Repertorium für Kunstw.*, XXXV (1912), p. 337-62.

⁽⁴⁾ SIRÈN, « The Buffalmacco Hypothesis », nel *Burlington Magazine*, febbraio 1919, gennaio 1920, ottobre 1920.

sivi, allarga l'indagine e perviene ad identificare Buffalmacco col tanto discusso maestro della pala di S. Cecilia agli Uffizi, secondo l'ipotesi già avanzata dal Thode, dal Venturi e da altri ⁽¹⁾, e quindi ad attribuirgli un gruppo di dipinti che colla S. *Cecilia* mostrano una certa affinità; al quale converrebbe aggiungere quella *Storia della vita di Cristo* nella Basilica superiore d'Assisi, nella quale i due critici avevano riconosciute somiglianze stilistiche col maestro della S. *Cecilia*, che così verrebbe ad essere un allievo e un aiuto di Giotto. Senonchè, a prescindere dalle diversità fra l'uno e l'altro gruppo di dipinti, l'incertezza della testimonianza vasariana sì pei dipinti di Badia sì per quelli di Settimo, non ci consente per ora una ricostruzione verosimile dell'opera artistica che possa avanzare di Buffalmacco e delle caratteristiche sue, finchè la fortunata scoperta di un documento o di una segnatura non ci mettano sulla via da percorrere. Ma sia o no da identificare il maestro della S. *Cecilia* con Buffalmacco, certo è che questo maestro è prova dell'esistenza di artefici contemporanei di Giotto e relativamente indipendenti dalla tradizione giottesca, o, come più esattamente si dovrebbe dire, gaddesca ⁽²⁾. Ai primi anni del Trecento fiorentino appartengono il S. *Pietro* della Chiesa di S. Simone di Firenze, già attribuito a Cimabue; il polittico di Pacino di Buonaguida all'Accademia fiorentina, del 1310, che mostra qualche affinità con Bernardo Daddi; due tavole nella Galleria di Monaco (n. 979-80) che il Berenson considera opera giovanile di Giotto, e una *Natività* mirabilmente conservata nella collezione del sig. Hubert Parry in Highnam Court presso Gloucester ⁽³⁾.

Sotto la diretta azione di Giotto, anzi suo aiuto, e dei più reputati maestri che fossero in Firenze, secondo il documento pistoiese (*M. Puccio che sta in Via Larga*), è Puccio Capanna. Nei frammenti ritrovati, ma andati anche in malora per l'altrui negligenza, fino dal 1884 nel coro di S. Francesco di Pistoia (dipinti compiuti prima del 1343; come risulta dall'iscrizione sopra uno dei pilastri del coro) sono ripro-

(1) THODE, *Franz von Assisi*, 2. aufl., 1904; A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, V, 488; cfr. SUIDA, *Repertorium f. Kunstw.*, XXXI, 204.

(2) FRY, « Parry's Collection in Highnam Court », nel *Burlington Magazine*, luglio 1903, p. 125.

(3) R. FRY, nel *Burlington Magazine*, ib., 1903, p. 119.

dotte le stesse composizioni di Giotto in Assisi. Ora questo è possibile per parte di un fedele discepolo. Per determinare l'ancora incerta personalità artistica di Puccio, oltre i frammenti pistoiesi ⁽¹⁾, che il Cavalcaselle male attribuì a pittori paesani, mentre essi accennano ad un artefice di grande carattere ⁽²⁾, converrebbe ricorrere al frammento del *Noli me tangere*, rimasto nella cappella Strozzi in S. Trinita di Firenze, dimenticato dal Venturi ⁽³⁾, e ai resti che ancora posson vedersi con gran fatica nella volta ancora esistente dell'antica cappella Covoni nella Badia fiorentina. Il Sirèn che ⁽⁴⁾ in parte, come si poteva il meglio, li riprodusse, gli attribuì a Giotto (Maso o Giotto di M. Stefano?) senza argomenti persuasivi, e contro la testimonianza del Vasari che gli assegna al Capanna. È da far voti che abbattuta (come altra volta ho augurato) la recente e bassa volta a botte, sia restituita alla vista l'antica ed alta volta della cappella. Paragonando quei freschi con ciò che rimane certamente di Puccio nella volta del coro di S. Francesco di Pistoia, potremmo avere un sicuro criterio per rintracciare l'opera di lui ad Assisi. E intanto abbiamo una tavola segnata *Puccius pinxit* (1350) nella collezione Artaud de Montor ⁽⁵⁾. Sappiamo dal Vasari che egli usava segnare col suo nome i suoi dipinti, come a S. Domenico di Pistoia. Quel Puccio della tavola de Montor, pittore finissimo, non può essere, come crede il Suida, il Puccio di Simone del polittico dell'Accademia fiorentina, così firmato: pittore rozzo e volgare. Invece le somiglianze stilistiche, se si ravvicini la *Madonna* Montor a quella della lunetta sopra la porta della Sacrestia di S. Francesco di Pistoia, tradizionalmente attribuita al Capanna, fanno credere che si tratti di cosa autenticata di questo maestro diretto seguace di Giotto.

(1) L'affresco sulla lunetta della porta laterale di S. Francesco, qualche anno fa ancora visibile, è ora interamente perduto. È sperabile invece (se si facciano accurate ricerche) ritrovare in S. Domenico la *Crocifissione* che il Vasari dice da lui firmata.

(2) THODE, *Franz von Assisi*, 1904.

(3) Come io ebbi a notare nella *Nuova Antologia*, 16 giugno 1908 (cfr. VENTURI, V, 492), e con me il SUIDA, *Repertorium f. Kunstwiss.*, XXX, 205.

(4) SIRÈN, « Trecento Studien », I e II: nei *Monatshefte f. Kunstwissens.*, VII (1914), p. 1-5.

(5) SUIDA, *Florentinische Maler des XIV Jahr.*, 1905, 43, Taf. XXVII.

Fra coloro che invece appartengono alla generazione dei seguaci di Giotto, contemporaneo di Taddeo Gaddi e di Bernardo Daddi, è quell'Iacopo del Casentino che il Vasari, come ha dimostrato l'Horne ⁽¹⁾, ha confuso con due pittori più tardi, Jacopo Landini e Giovanni dal Ponte. Maestro che, quale fondatore della Compagnia dei Pittori in Firenze, deve avere avuto se non altro una considerevole importanza sociale ⁽²⁾; e lo confermano alcune parole, che gli fanno onore, del testamento di Taddeo Gaddi. Dopochè lo Schmarsow ⁽³⁾ esclude dal novero delle opere di Iacopo la predella colle *Storie di S. Pietro* agli Uffizi (n. 1292), a torto attribuitegli dal Crowe e Cavalcaselle, e con essa la tavola dell'*Incoronazione* nella stessa Galleria, e così altri dipinti nel Museo di Bruxelles, tutti appartenenti ad un maestro del primo Quattrocento non ignaro di Masaccio e di Don Lorenzo e forse dello Starnina, che è poi Giovanni del Ponte, poco ci avanza di lui che possa darci una idea esatta del suo stile. Ma se, nonostante il loro cattivo stato di conservazione, paragoniamo le figure delle due volte di Orsanmichele dal lato d'Oriente ⁽⁴⁾, col residuo del tabernacolo di San Nofri al Corso dei Tintori, colla tavola, da lui firmata, nella Collezione Cagnola di Milano, e col poco che rimane nel Tabernacolo di Mercato Vecchio ora rimesso su nel restaurato Palagio dell'Arte della Lana, Iacopo ci apparirà un singolare artefice, il quale, pur seguendo le tradizioni giottesche, v'innesta una cotal grazia che sente della scuola senese. Le eleganti figure d'Orsanmichele, piene d'austera dignità, hanno uno stile grandioso, solenne e quasi ieratico. Meglio che Taddeo Gaddi suo più che maestro condiscipolo, ricordano per vari rispetti Bernardo Daddi,

(1) HORNE, « Commentary upon Vasari's Life of Iacopo del Casentino », nella *Rivista d'Arte*, 1909; GORETTI, *La vita di Iacopo del Casentino*, nella Collezione Vasariana del Bemporad, Firenze, 1913.

(2) TOESCA, « Di alcuni umili pittori fiorentini del Trecento », ne *L'Arte*, gennaio-febbraio 1904; O. SIRÈN, « Early italian Pictures in the University Museum at Goettingen », in *Burlington Magazine*, novembre 1914, p. 78.

(3) SCHMARSOW, *Masaccio-Studien*, V, Kassel, 1899, p. 121 e segg.; TOESCA, ne *L'Arte*, *ib.*, p. 49, 1904.

(4) Le volte centrali dell'Oratorio e le prime verso le porte rivelano altra mano e assai inferiore, che ricorda forse Niccolò Gerini. Di Iacopo posson credersi le sole due volte sopra gli altari e le figure dei pilastri corrispondenti.

forse suo collaboratore ⁽¹⁾, e anticipano Spinello aretino, quasi conterraneo e seguace del maestro casentino.

A questo gruppo quasi indipendente della tradizione giottesca nella prima metà del Trecento, appartiene anche uno di quelli che il Sacchetti annovera fra i migliori fiorentini, e molto studiato dalla critica in questi ultimi tempi, Bernardo Daddi ⁽²⁾. È uno dei pittori meglio conosciuti, perchè la sua segnatura trovasi almeno in tre tavole: quella degli Uffizi, la tavoletta dell'Accademia fiorentina, e il superbo politico della Collezione Parry a Gloucester in Inghilterra, da me altravolta riprodotto ⁽³⁾. Certo non ha la vita che appare nelle cose di Maso (Giotto); ma è un pittore fine e diligente non senza qualche sentimento drammatico. Dalla tavola dagli Uffizi (1328) a quella, se è sua, d'Orsamichele (1847), a quella della Collezione Parry (1848), abbiamo una lunga serie di opere, come i dipinti murali della cappella Pulci e Berardi in S. Croce, l'affresco sulla Porta S. Giorgio, ed altri che si possono a lui attribuire, pei caratteri stilistici ⁽⁴⁾.

In codesti maestri che non sono sotto l'influsso diretto di Giotto, e per tutta la seconda metà del Trecento fiorentino, è più visibile invece l'influsso senese, di Duccio, di Simone Martini, dei Lorenzetti; visibile anche a Pisa e nei maestri pisani, come ha mostrato il Supino, ma anche

⁽¹⁾ SIRÈN, *Burlington Magazine*, novembre 1914, p. 78: il quale, secondo me a torto, attribuisce a Iacopo una tavola colla Vergine e Santi nel Museo universitario di Gottingen, che per quanto si può giudicare dalla riproduzione, presenta i caratteri della scuola di Nardo di Cione, come si ravvisano nella tavoletta domenicana di S. Maria Novella da me altrove pubblicata. Lo conferma il soggetto del *Trionfo della Morte* nella predella che riconduce ai freschi del Camposanto pisano.

⁽²⁾ Dopo il Milanese, che nel Commento al Vasari ne rivendicò l'importanza, e gli attribuì la tavola d'Orsamichele, v. GEORG GRAF WITZTHUM, *Bernardo Daddi*, Leipzig, 1903; SUPINO, *Arte Pisana*, Firenze, 1904; R. FRY, nel *Burlington Magazine*, luglio 1903, p. 125; SUIDA, *Studien zur Trecento Malerei*, I: Bemerkungen über Bernardo Daddi (*Repertorium f. Kunstwiss.*, XXVII); SIRÈN, « Pictures in America by Bernardo Daddi etc. », nell'*Art in America*, 1914, p. 263-75.

⁽³⁾ *Pagine d'antica Arte fiorentina*, Firenze, 1905, p. 26.

⁽⁴⁾ Così una tavoletta già nella chiesetta di S. Ansano di Fiesole, una già sull'altare della cappella del convento delle oblate presso S. Maria Nuova, e una nel Palazzo Saracini di Siena, e forse i dipinti nella seconda cappella a destra di S. Francesco a Pistoia. Così è suo il dittico del Bigallo, prima attribuito a Taddeo Gaddi.

a Firenze in Nardo di Cione, in Andrea Orcagna suo fratello, nel Bonaiuti autore del ciclo di freschi della cappella degli Spagnuoli, in Giotto di Stefano, nel Traini, che si collega all'Orcagna, checchè il Supino ed altri dicano mentre il documento pistoiese lo conferma, nello Spinello, in Giovanni da Milano, e nei minori come Giovanni del Ponte e Giovanni del Biondo, di cui le ricerche del Toesca, del Suida e del Gamba hanno stabilito lo stile e le opere, e finalmente in Lorenzo Monaco. A capo di questa lista abbiamo messo un maestro, che la carta pistoiese annovera fra i primi, e la cui importanza è merito del Suida ⁽¹⁾ l'aver rivendicato dall'oblio, o meglio dall'ombra in cui la gloria del fratello Andrea l'aveva gettato. Autore, secondo la testimonianza del Ghiberti, della pittura parietale della cappella Strozzi in S. Maria Novella, Nardo combina le migliori qualità dell'arte senese, la grazia e la snella eleganza delle movenze, con una grandiosità solenne di forme che richiama Giotto, e contrasta colla durezza alquanto tagliente delle figure d'Andrea, più forse orafo, scultore ed architetto, che pittore ⁽²⁾. L'ultimo dei maestri trecenteschi in cui appaia l'educazione senese è invece Lorenzo Monaco; allievo forse di Angiolo Gaddi, o di Spinello, e per molti rispetti somigliante a Parri Spinelli, come Lorenzo Ghiberti nella scultura è l'ultimo pittore di stile gotico. Pittore fecondo, di lui, in grazia specialmente alle ricerche del Sirèn, si conoscono molte opere sparse in Italia e fuori ⁽³⁾, dove appare più la mano del miniatore che del pittore, consapevole dei grandi progressi che la pittura faceva intorno a lui, riprendendo la grande via di Giotto, dopo Antonio Veneziano, coll'enigmatico Starnina ⁽⁴⁾ e con Masolino, prima che inauguri i nuovi

(1) *Florentinische Maler des XIV Jahr.*, Strassburg, 1905.

(2) SUIDA, op. cit., p. 18 segg. Ma in generale gli storici continuano a non distinguere nella cappella Strozzi l'opera di Nardo da quella di Andrea. V., ad esempio, la CARTWRIGHT, *The Painters of Florence*, 1910. Di Andrea a me sembrano i resti di alcuni freschi nella parte alta della nave destra di S. Miniato a Monte; nella quale chiesa egli aveva operato come appare dalla Novella del Sacchetti.

(3) Vedi le due predelle della collezione Parry pubblicate dal FRV, *Burlington Magazine*, luglio 1903, p. 197, la tavola acquistata dalla Galleria di Bologna (*L'Arte*, maggio 1904, 171 segg.) e una serie di altre cose di lui in varie parti della Toscana, illustrate dal TOESCA, ne *L'Arte*, 1903, p. 227.

(4) Le pitture della cappella Castellani in S. Croce, dopo il Cavalcaselle date ad Angelo Gaddi, ha tentato di rivendicarli lo Schmarsow. I restauri recenti mi

tempi Masaccio. Periodo di germinazione e di preparazione, assai oscuro, in cui non sappiamo, fra il Tre e il Quattrocento, dove allogare, fra gli altri, uno che dovè esser grande maestro in Firenze, Giuliano d'Arrigo detto Pesello, che nella sua denuncia alla Decima del 1427 si dichiara di anni 60, e visse lungamente nel sec. xv, intorno a cui tutto è divenuto sempre più incerto dacchè un gruppo di dipinti che a lui si solevano attribuire sono ora riconosciuti opera probabile di un Giovanni di Francesco ⁽¹⁾, prima ignoto: mentre ignoriamo l'artefice singolare e potente dei misteriosi affreschi nella cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato che appartiene al primo Quattrocento fiorentino ⁽²⁾. I nuovi germi si aprono simultaneamente, o quasi, in diverse regioni d'Italia. Gentile da Fabriano, il Pisanello, Jacopo Bellini, segnano questo sbocciare spontaneo e indipendente di quei germi. Ma Firenze è il vero luogo della loro fecondazione: perchè quei maestri ora citati, se iniziati già all'arte nelle loro regioni, compiono la loro educazione in Firenze, e di qui muovono a spargere quei semi di loro arte nelle maggiori città d'Italia. Anche l'opera di quelli che paiono, tra i fiorentini, i più alieni da codesta fecondazione realistica che ha per suo principale rappresentante, tra i pittori, Masaccio, come Fra Angelico, sebbene si ricolleggi per mezzo di Lorenzo Monaco e, come suppone il Cavalcaselle, anche dell'Orcagna, alle tradizioni dell'arte giottesca, pure mostra visibili i segni del rinnovamento operato già da Masolino e dal genio di Masaccio, e come io credo anche dal Ghiberti; dalla cui bottega trarrà uno dei suoi aiuti, il Gozzoli come vi aveva trovato forse uno dei suoi preparatori Masolino, che aveva aiutato pure il Ghiberti nel lavoro delle porte del S. Giovanni.

Masaccio, la cui opera non sempre è agevole distinguere da quella del suo supposto maestro Masolino, nonostante le belle ricerche del Toesca, apre un'epoca nuova alla pittura italiana. La cappella Bran-

pare che in parte possano confermarlo. Dello Starnina credè opera alcuni dipinti nella Conca absidale della Cattedrale di Siviglia il Berteaux. A lui viene attribuito un pannello colla mezza figura di S. Paolo nella collezione Johnson a Filadelfia (*Art in America*, 1913, p. 179-81). Ma tutto è ancora incerto su questo maestro.

⁽¹⁾ TOESCA, in *Rassegna d'Arte*, febbraio, 1917.

⁽²⁾ L.o Schmarsow, già nel 1893, nel 1897 e più di recente nel 1910 (*Arte*, I e II) ha cercato di dimostrare che questi dipinti si debbano dare a Domenico Veneziano. Tuttavia la cosa rimane molto dubbia.

caccio fu, come è noto, santuario e scuola a molte generazioni d'artefici, da Fra Filippo a Raffaello e a Michelangelo ed Andrea del Sarto. Giotto rivive nell'arte di Masaccio; ma ricco di nuove esperienze, di una tecnica progredita e di una libertà di movimenti che sorge a subita grandezza. Il senso nuovo della realtà e della vita, spuntato nella primavera degli spiriti che gli fiorisce d'intorno, con Donatello, il Ghiberti, Luca della Robbia, Paolo Uccello, e soprattutto il Brunelleschi a lui maestro di prospettiva, fanno dell'opera sua, nel giro di pochi anni prodigiosi, dalla Madonna di Montemarciano alla Trinità di S. Maria Novella e a quel che di lui, insieme a Masolino, ci serba, pur fra i rimaneggiamenti, la cappella di S. Clemente a Roma, la più innovatrice, più originale e personale di quello che fosse l'opera di Donatello e degli altri nella scultura; i quali, per mezzo di Iacopo della Quercia, di Niccolò d'Arezzo e di Nanni di Banco, si ricollegavano alla scuola dei Pisani, formando una serie continua e progressiva nello svolgimento della loro arte. Che se è difficile il determinare per quanta parte contribuisse la scultura contemporanea, specie coi primi lavori di Donatello, a svegliare il genio di Masaccio (¹), chi paragoni i freschi a San Clemente di Roma, che oggi, specie dopo gli studi dello Schmarsow, e nonostante l'opinione del Toesca che tutti li dà a Masolino, si ritorna ad attribuirgli in qualche parte, o quelli della cappella Brancacci o l'altro in Santa Maria Novella a Firenze, con quelli del suo precursore Masolino a Castiglione d'Olena, e più ancora colle opere degli ultimi trecentisti, come Angelo Gaddi, Lorenzo Bicci e Lorenzo Monaco, s'accorge come egli volava alto e risoluto sopra gli artefici del suo tempo, per quell'arte di potente rilievo dato alle figure, per il sentimento plastico del corpo umano, per la vivezza e il significato originale e nuovo che seppe imprimere in ciascuna di esse.

E il seme deposto da lui fruttificò rapidamente. Poichè il naturalismo dell'arte masacesca, sebbene per diverse vie, si manifestava in altri pittori del tempo, come Paolo Uccello e Andrea del Castagno, e si faceva sentire più lontano in un altro grande novatore, Pier della Fran-

(¹) Alcuni storici (per esempio JAMESON, *Memoirs of the Early Italian Painters*, London, 1858, p. 76) ammettono un influsso dell'arte del Ghiberti su Masaccio. Ma non mi pare verosimile, e non è nemmeno attestato dal Vasari. Forse vi è qui confusione con Masolino, che lavorò col Ghiberti.

cesca. Mentre Fra Angelico, pur giovandosi del cammino fatto dall'arte, tentava ricondurla alla purezza religiosa delle tradizioni giottesche e delle prime forme mistiche, Paolo Uccello, educato alla scuola d'oreficeria dal Ghiberti, attratto nell'orbita del genio potente del Brunellesco e nutrito dalla consuetudine intellettuale col matematico Manetti, portava nella pittura l'elemento scienziatico, collo studio della prospettiva. La pittura non fu a lui che occasione per risolvere alcuni problemi di questa scienza applicata all'arte, e spiegare la sua maestria nel superare le difficoltà ricercate con sottile industria. Quindi accade che le sue composizioni sono concepite in modo da presentare il maggior numero di scorci nelle figure umane e animalesche d'ogni specie, e di sfuggite di linee più che sia possibile nello spazio preso a dipingere. Cavalli caduti, cavalieri atterrati, in strani atteggiamenti (come al Louvre, alla National Gallery e agli Uffizi di Firenze), l'arca di Noè, le botti e il pergolato della nuova vigna tirati in veduta prospettica (a S. Maria Novella); la figura del Dio Padre scendente dai cieli, in uno scorto arditissimo, che da lontano prelude a quella del *Miracolo di San Marco* del Tintoretto a Venezia; ecco gli ardimenti, le ingegnosità sottili, le *difficoltà dell'arte*, in cui si compiace la bizzarra fantasia di Paolo Uccello; con uno sforzo che, portato più oltre, avrebbe, per fermo, traviata l'arte, ma ristretto, come rimase, nei confini dell'opera d'un uomo, giovò grandemente ad accrescere l'esperienza e ad arricchire di elementi tecnici l'arte nuova.

E da Masaccio muove uno dei più singolari pittori della seguente generazione, che le poche opere rimasteci ci fanno credere dei più originali ed efficaci potenti artefici dell'età sua, Andrea del Castagno ⁽¹⁾. L'uno e l'altro, Paolo Uccello e il Castagno, recano l'uno a Padova l'altro a Venezia l'energia fiorentina, stanno di contro in Santa Maria del Fiore, dove, con sentimento vigoroso della verità e della storia, hanno eterne figure d'avventurieri trionfatori, colla stessa espressione dominante onde Simone di Martino aveva figurato Guidoriccio di Fogliano nel Palagio di Siena, e Donatello plasmerà il Gattamelata sulla Piazza di

(1) Sull'efficacia esercitata dal Castagno sui successivi pittori fino a Michelangelo giustamente insiste il WANSCHER, *Rafael og Michelangelo*, Koebenaven, 1908, p. 19 segg.

Padova e il Verrocchio darà anima alla figura del Colleoni a Venezia ⁽¹⁾. Se Paolo Uccello si compiacque di provare la sua destrezza e cimentarsi nelle difficoltà dell'arte, il pittore mugellano s'abbandonò ad un fiero realismo, che sa talora di plebeo e di brutale. La triste e falsa leggenda che ce lo rappresenta uccisore del suo compagno d'arte Domenico Veneziano, ebbe forse occasione in quella sua rudezza di forme e nella sua consuetudine con tipi di malfattori e di malviventi, ond'è prova quel poema di male che è la testa del Giuda nel Cenacolo di S. Apollonia e che non si può riguardare senza rabbrivire ⁽²⁾. E pure a lui fu affidato il ritrarre nella torre del Podestà i congiurati, ond'ebbe il nome di Andreino degli'impiccati. Anche nelle due figure emaciate a S. Croce, che male, dopo il Cavalcaselle e contro il Vasari, si son volute dare al mite Domenico Veneziano, nelle tre Crocifissioni dei freschi fiorentini come in quella della Nazionale Galleria di Londra, e nel S. Girolamo ai Servi che rugge come il suo leone, è l'anima rude e fiera della montagna onde l'artefice era disceso.

(1) Che la figura del Colleoni sia dovuta al Verrocchio, nonostante alcuni dubbi recenti (cfr. GAEVERNITZ, *Gattamelata und Colleoni*, Leipzig, 1909), risulta evidente dal confronto colla storia della *Decollazione* nell'altare d'argento di S. Giovanni ora nell'opera del Duomo. Ivi è una figura di profilo che risponde a capello al tipo del Colleoni. Leonardo, nei suoi disegni, non fece che seguire le orme del grande maestro.

(2) Nessuno, credo, ha avvertito che nella finta venatura marmorea dello specchio ove si proietta la testa di Giuda nel *Cenacolo* di S. Apollonia, vi è come un sinistro addensarsi di tenebre e di sangue; il che non pare possa essere senza precisa intenzione simbolica. Forse il pittore ha ricordato che, secondo il racconto degli *Atti*, l'Isariota s'appiccò nel campo detto Aceldama, cioè campo di sangue. La tavola dell'*Assunzione*, che Andrea aveva dipinto in S. Miniato fra le Torri, descritta dal Baldinucci e dal Richa, fu riconosciuta da Carlo Gamba nel Museo di Berlino (47 A). Un altro dipinto del Castagno, fra quelli notati dall'Albertini (1510), è, io credo, quella figura che vedesi, ancorchè malamente illuminata, nella parete di una scaletta, aperta nel sodo d'un pilastro, che mena alla cantoria, nella chiesa dei Servi a Firenze. Meriterebbe d'esser messa in luce, e pubblicata ad ogni modo, come cosa degnissima d'un forte artefice fiorentino del primo Quattrocento. Ne fa menzione il P. TONINI, nella sua guida storica del *Santuario della SS. Annunziata*, Firenze, 1875. Ma nessuno s'è dato cura d'illustrarla, quantunque io vi richiamassi l'attenzione dei cultori dell'arte fino dal 1904. Così è avvenuto, del resto, dei disegni nelle pareti della casa di Mino da Fiesole (via Pietrapiana, 7), veduti da molti e ammirati, e poi per negligenza di chi doveva conservarli abbandonati, e forse già andati in malora.

Ma dal Mugello era pure discesa l'opposta anima santa e serena di Fra Angelico, a moderare gli effetti di questa impetuosa corrente di realismo formatasi dopo Masaccio, e più tardi degenerante in redivive sensualità paganeggianti. L'idillio devoto che fiorisce sotto il pennello del domenicano segna il ritorno ai puri e cari ideali dell'arte religiosa. Si direbbe che appartenga più alla scuola umbra (e in Cortona ebbe le prime ispirazioni) o senta della scuola senese più che della fiorentina del tempo suo. Ma si è errato lungamente nel chiudere gli occhi all'influsso visibile che i progressi dell'arte con Masaccio, col Brunelleschi, con Donatello, e specie col Ghiberti, esercitarono sull'opera sua; specialmente visibili negli affreschi vaticani. Ad ogni modo, la sua arte è una delle tante forme di resistenza al secolo volgente oramai al Paganesimo, che l'Ordine domenicano oppose con Giovanni Dominici, con S. Antonino, fino al Savonarola e a Fra Bartolomeo ⁽¹⁾. Nel tempo in cui il Brunelleschi e Donatello si davano con tanto ardore agli studi delle cose antiche di Roma, e Gentile e il Pisanello ritraevano la vita delle Corti fastosa e la pompa dei grandi signori, l'anima pia e contemplativa del monaco si ritraeva nell'intima quiete del chiostro, e in quella pace a lui se non genuflesso, come una leggenda dice, almeno raccolto e devoto, si rivelavano le forme sottili e spiritualmente serene dei suoi angeli e delle sue Madonne.

E tuttavia la sua opera d'artefice non fu solitaria, nè rimase senza profonda efficacia sulle generazioni seguenti. Ne senti l'afflato spirituale in alcune tavole di Gentile da Fabriano, come l'*Epifania* all'Accademia fiorentina, ne vedi le traccie nella gaia arte di Benozzo Gozzoli, suo discepolo ed aiuto a Orvieto e a Roma, ingegno festivo e giocondo, che traduce nelle pitture la snella eleganza delle forme e la ricchezza della prospettiva architettonica dei bassorilievi del Ghiberti e l'eleganza signorile del Fabrianese, come nella cappella del Palazzo Riccardi, vera primavera della pittura fiorentina, e nei freschi del Camposanto pisano, dove scuopri tanti motivi del suo primo maestro il Ghiberti. Nè manca di mostrare l'influsso dell'Angelico Domenico Veneziano. Se dovessimo credere collo Schmarsow ⁽²⁾ che suoi sono i freschi della

(1) V. HETTNER, « Die Dominicaner in der Kunstgesch. des 14 und 15 Jahr. » negli *Italienische Studien zur Renaissance*, Braunschweig, 1879, p. 138 e segg.

(2) SCHMARSOW, « Domenico Veneziano », ne *L'Arte*, XV, I-II, 1912.

cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato, in lui dovremmo piuttosto riconoscere i segni dell'arte di Masaccio. Ma la sicura tavola degli Uffizi, ed anche gli avanzi del tabernacolo del Canto dei Carnesecchi, ora nella National Gallery di Londra, tradiscono piuttosto in Domenico lo studio e il sentimento dell'Angelico. Ma segnatamente ti pare visibilmente congiunta coll'arte di Masaccio l'arte dell'Angelico nei dipinti di Fra Filippo. Se Fra Angelico resistè, solo, alle inclinazioni realistiche del Rinascimento fiorentino, e tutta l'opera sua si può dire un inno religioso, un cantico spirituale, in mezzo al naturalismo oramai vittorioso e irresistibile dell'età sua, Fra Filippo compone e combina il duplice elemento. Uomo di chiesa per necessità domestiche, ma, per animo, poco inchinevole alla vita monastica, esprime nell'arte sua questo dissenso fra il suo stato e le inclinazioni sue al senso e al piacere. Nei soggetti sacri ai quali trovasi avvinto, come nota il Symonds, porta una grazia tutta terrena; e i lineamenti dei suoi Angeli e delle sue Madonne troppo spesso sono ispirati dal ricordo delle fanciulle amate. I grandi freschi di lui a Prato ed a Spoleto ci rivelano il forte seguace di Masaccio. Ma vi è anche nelle sue figure e nelle sue composizioni una leggiadria così delicata e geniale, un fascino di poesia — come nell'*Incoronazione* dell'Accademia — e insieme una tale finezza di tocco e di esecuzione, che altri potrebbe dirlo il Mino da Fiesole o il Desiderio della pittura. Così l'arte di Fra Filippo compone due elementi i quali poterono sembrare incompatibili; chè, mentre esempla l'opera sua sui modelli di Masaccio e serba la decisione del disegno propria del Castagno, insieme rivive nelle forme e nelle tradizioni dell'arte di Masolino e di Lorenzo Monaco, forse suo maestro, che ispiravano il pittore fiesolano. E su questa via di conciliazione e di componimento del naturalismo nuovo collo spiritualismo antico lo seguì, come vedremo, il Botticelli.

Ai naturalisti della seconda generazione dopo Masaccio (dal 1460 al 1490 circa), spetta la gloria di avere variamente ma rapidamente avanzato sulla via da lui prima segnata e intrapresa. L'arte perdeva, certo, la semplicità severa e casta dell'espressione spirituale, le grazie native ed ingenuità delle sue prime ispirazioni: ma lo studio amoroso delle forme e specialmente del corpo umano in tutte le sue parti e le sue movenze, la sicurezza tecnica dell'esecuzione, la forza e la pro-

porzione dei colori, il rilievo e il rapporto diligentemente cercato dei lumi e delle ombre, la prospettiva aerea e architettonica, il paesaggio trattato con maggiore verità e larghezza di forme, tutto questo insieme di elementi faceva fare all'arte un rapido cammino nella seconda metà del Quattrocento. E non già perchè l'ingegno dei Fiorentini, più istintivamente volto alle scienze che all'arte, come il Berenson inesattamente assevera, si valesse, per necessità di condizioni storiche, delle arti mute a significare i suoi concetti scientifici; chè, anzi, tutti gli aiuti i quali dal progredire delle matematiche e delle scienze potevano venire, essi seppero volgere in pro dell'arte, fiore il più eletto fra quanti ornarono quella terra alma madre d'ingegni. Sebbene il Baldovinetti, escito dalla scuola di Fra Angelico e di Domenico Veneziano, andasse in traccia d'industrie e di nuovi trovati tecnici, atti a perfezionare la pittura in fresco, i pochi avanzi dei freschi di lui a S. Trinita, il ruinoso fresco dell'*Adorazione* ai Servi, e più ancora la mirabile *Annunciazione* nella cappella del Cardinale di Portogallo a S. Miniato e la squisitissima *Madonna* del Louvre, dimostrano, più ancora che le tavole di lui pervenuteci (quattro ne sono in Firenze), qual delicato senso d'arte prevalessse in questo maestro da cui appresero molti, e principale il Ghirlandaio (¹).

Lo studio amoroso e spesso ostentato del nudo e dell'anatomia che ci dimostra Antonio Pollaiuolo nelle *Fatiche d'Ercole* e nel *Martirio di S. Sebastiano*; il bisogno di rendere il giuoco vivo delle

(¹) Ai più recenti studiosi del Baldovinetti, come l'Horne, il Londi, il Giglioli e gli altri, sembra sfuggita una notizia di un dipinto di lui, già nella villa Temple-Leader a Maiano; forse quello della collezione Berenson, o l'altro nella collezione Jacquannart-André di cui ci dà notizia il Sirén (nel *Burlington Magazine*, marzo 1911, p. 311). Se ne fa menzione nel libro anonimo, ma ricco d'importanti documenti, intitolato *La Parrocchia di S. Martino a Maiano*, Firenze, 1875, dove a pag. 44 si legge: « di gran prezzo è una tavola alta metri 1 e 4 cent., larga 67 cent. rappresentante una Madonna in ginocchio che adora il bambino Gesù giacente in terra. Dietro v'è scritto "Alesso Baldovinetti pinse" ». In un cartellino messovi da un discendente di quel pittore si legge che egli lo aveva «comprato per dieci ruspi (*sic*) per avere in casa una memoria d'un suo antenato, che, avendo poi meglio considerata questa pittura, la dubitava opera di Domenico del Ghirlandaio, che fu suo scolare ». Di un'altra opera del Baldovinetti dà notizia e riproduzione l>SIRÉN, in *Art in America*, 1914, p. 236-40 (collezione Jarves in New-York).

articolazioni e delle contrazioni muscolari, nel solenne maestro fiorentino non impediscono mai il senso della bellezza e dell'arte; al quale fu di beneficio, prima ancora di Leonardo, lo spirito se non ancora scientifico, per fermo osservatore ed investigatore del vero. Due elementi nuovi difatti entrano, per opera dei quattrocentisti fiorentini, a crescere efficacia e verità all'arte: il nudo, che tenta le prime forme plastiche in Masaccio, rivela tutte le sue ricchezze di vita al Pollaiuolo ⁽¹⁾ e al Verrocchio, prima che ne faccia centro dell'opera sua il Signorelli: il paesaggio, se non ancora come soggetto proprio di pittura (il che non diviene se non nel Seicento), nemmeno è più soltanto elemento accessorio e simbolico come nei giotteschi. Dopo i primi tentativi del Baldovinetti di ritrarre il Valdarno, e i più larghi saggi del gaio e festivo Gozzoli, e gli effetti che ne trae colla sapiente degradazione dei lumi e delle ombre il Verrocchio ⁽²⁾, il Botticelli per primo ci dà una scena di natura nella *Nascita di Venere*, dove forse ritrasse la Simonetta amata da Giuliano e cantata da Lorenzo, e nella *Primavera*, ove trasfusa come in gloria dell'amore e della bellezza quel sentimento fresco e giovanile della natura risorgente nella fioritura primaverile, quale spira dalle stanze del Poliziano e dalle poesie del Magnifico. Era allora tutto un germogliare nuovo di forme d'arte piene di giovanile gaiezza; e Firenze era come il verziere ricco di piante novelle e di fiori odoranti nell'aria purificata, ove oramai le nuvole delle fosche età passate dileguavano. La vita fiorentina si adagiava allora nella ricchezza e nella gloria, come il Poliziano volle ricordato in S. Maria Novella presso i freschi del Ghirlandaio, e ci conferma la testi-

(¹) V. oltre il libro della CRUTTWEIL, *Antonio Pollaiuolo*, Londra 1907, il fine studio di I. DAMI, nel *Dedalo*, 1924.

(²) Il Berenson dà al Verrocchio il merito di essere stato il primo a mostrare questo effetto chiaroscuristico del paesaggio. Se non che questo suo asserto si fonda sull'*Annunciazione* degli Uffizi, che, nonostante la fine difesa del Reymond, oggi è tenuta per opera giovanile di Leonardo. Il confronto fatto da vicino colla *Gioconda*, quando fu brevemente ospite di Firenze, tolse ogni esitazione. Anche il fondo del *Battesimo* di S. Salvi reca forse la traccia della mano di Leonardo. Nemmeno mi pare si possa dire « paesista » Fra Filippo, come fa il BROCKHAUS, *Forschungen zur Florentiner Kunstwerke*, Leipzig, 1902, p. 57: dacchè gli manchi la prospettiva aerea, che Masaccio, nella scena del Tributo al Carmine e nella *Crocifissione* di S. Clemente a Roma aveva ben mostrato di conoscere.

monianza di Luca Landucci contemporaneo. I commerci, le industrie, le arti abbellivano la città, ove i Medici, nati di popolo e in mezzo al popolo cresciuti in potenza, aprirono mille vie ad una varia e facile operosità; e un più alto senso della vita animava gl'ingegni e gli spiriti degli artefici, dei letterati e del popolo. Dalla mistica penombra delle chiese e dei chiostri si usciva oramai, come un poeta nostro cantò, nelle piazze, nelle vie, nei campi, alla luce del sole, tra danze e canti e feste dei Calendimaggio e versi di poeti e cortesie di giovani innamorati. E come nelle feste, nelle cavalcate, nelle caccie, nelle giostre si rinnovava il senso della vita, così la poesia e le arti si ingentilivano e si ritempravano nei puri lavacri del sentimento umano e della natura. Nè valse la fiera voce e la minaccia quasi iconoclasta di Fra Girolamo a frenare la irruente fiumana del paganesimo nuovo. Che se ne rimasero commossi e turbati alcuni artefici, già di loro natura inchinevoli alle idealità religiose, quali Lorenzo di Credi, il Frate, Andrea della Robbia, il Cronaca e lo stesso Botticelli, l'umanismo trionfava oramai nella vita e nell'arte; ed era il fermento prenunziatore e preparatore di tempi nuovi.

E nondimeno la parola severa del profeta ferrarese non fu vana anche per lo svolgimento dell'arte figurativa, e da essa venne un'onda nuova di ispirazione e di sentimento. Il Botticelli, che stette fra Lorenzo dei Medici e il Savonarola, e a quello rispose colle sue Veneri e le sue Grazie, e di questo sentì l'eco profonda della dipintura delle sue Madonne, rappresenta forse meglio d'ogni altro artefice del tempo codesta strana mescolanza di pagano e di cristiano. Di lui, specie dalla critica straniera, si è detto lungamente, forse anche troppo, in questi ultimi tempi fino all'Ullman e all'Horne (1908), il più compiuto illustratore del Botticelli. Nessuno, anzi, fra i primitivi, è venuto più in fama di lui. Ma se si voglia metter da banda la sua incontestabile importanza storica, alla quale testè accennammo, e qualificarlo solo come artefice, io non credo a quello che il Berenson scrive: non essere oggi possibile se non o adorarlo od abborrirlo (*no alternative but to worship or abhor him*). Io penso invece che una critica equa e serena possa e debba tenersi lontana e dalle estreme esagerazioni degli scarsi denigratori come dai numerosi adoratori dell'opera sua. Nessuno, credo, potrebbe non ammirare quella soave tenerezza, dif-

fusa di una pensosa melanconia, che spira egualmente dalle sue Veneri e dalle sue Grazie come dalle sue Vergini pensose; quel senso vivace della vita impresso nelle teste dei suoi angeli, quella freschezza di primavera che alita da ogni particolare delle sue tavole, religiose o mitologiche; quella passionalità nervosa e quella strana mescolanza di antico e di nuovo, di sensuale e di mistico, che è proprio dell'arte sua e spiega l'attrattiva potente, il fascino singolare esercitato oggi su certe anime dalle composizioni botticelliane, fra tutte le altre dei primitivi. Ma conviene altresì riconoscere che la grazia spesso vi degenera in affettata leziosità; che l'accuratezza del disegno non basta spesso a compensare della cruda durezza dei contorni, e la mesta soavità dell'aria delle teste a nascondere talora certe volgarità di lineamenti; che sovente la vivezza degli atteggiamenti e delle movenze trasmoda in violenza e tradisce lo sforzo specialmente nelle ultime cose sue, quando il salutare turbine savonaroliano lo purificò. Nel che al Botticelli s'avvicina, oltre l'ignoto che il Berenson chiama l'amico di Sandro, nelle opere della sua età matura come a Santa Maria sopra Minerva a Roma e a S. Maria Novella, quel soave Filippino Lippi, il cui *tondo* della Galleria Corsini a Firenze e il mirabile quadro nella chiesa di Badia a Firenze, la *Vergine che appare a San Bernardo*, per quella composta e mesta riverenza, per quella dignità regale che spira dalla testa e da tutta la figura della Vergine, nulla perde al paragone della famosa Madonna del *Magnificat* e alle altre innumeri così meritamente pregiate del Botticelli ⁽¹⁾. Si potrebbe, anzi, dire che, paragonata la lunga vita dell'uno alla troppo breve dell'altro, l'efficacia esercitata da Filippino fu maggiore anche di quella del Botticelli. Dalla sua bottega escirono, oltre Raffaellino del Garbo, forse anche il Botticini ed altri artefici a noi ignoti di nome ⁽²⁾. Chiamato all'onore di sostituire Leonardo nella tavola dell'Udienza e ad ornare d'un'altra l'altare della Sala del Consiglio grande nel Palazzo pubblico, fu il solo reputato degno di compiere le pitture di Masaccio nella

(1) Non meno gentile opera di Filippino è il Tabernacolo di Mercatale a Prato, che vorremmo vedere meglio tutelato dalle ingiurie del tempo e degli uomini.

(2) Cfr. HILL, « On the workshop of the Golden Calf by Filippino L. », in *Burlington Magazine*, XX (dicembre 1911), p. 171 segg.

cappella Brancacci; e al Perugino fu affidato di condurre a termine il *Deposto* per la Chiesa dei Servi da lui incominciata e incompiuta per morte precoce. Quanto il Botticelli finì nell'oscurità degli ultimi suoi anni, altrettanto ebbe Filippino per la sua morte onoranza e rimpianto popolare, come il Vasari ci riferisce.

Come l'arte del Botticelli ha una singolare affinità con quella di Filippino pel movimento vivace e drammatico che essi sanno dare alle figure e alle scene rappresentate — e basterebbe aver presenti gli affreschi di Filippino a Santa Maria sopra Minerva a Roma paragonandoli colle *Storie dell'Antico Testamento* dipinte dal Botticelli nella Cappella Sistina — e pel valore spirituale delle loro Madonne e degli Angeli, così dall'uno e dall'altro si distingue, per opposto carattere, Domenico Ghirlandaio. Fu detto giustamente di lui che « chiude e compendia tutta la tradizione di questo periodo » del Quattrocento fiorentino, quanto alla pittura; ma non altrettanto giustamente che « i suoi lavori mancano d'ispirazione poetica e di sentimento ». All'acuto critico straniero il quale scrisse queste ultime parole, nessuno, credo, vorrebbe contestare che, paragonati coi freschi di Filippino e coi pochi che abbiamo del Botticelli, quelli del Ghirlandaio alla Cappella Sistina, a S. Trinita, a S. Maria Novella di Firenze, non si noti in questi certa freddezza nella composizione e nel colorito, o che manchino di certa vivezza luminosa e geniale. Tutte quelle figure di ritratti contemporanei onde son piene le storie del Ghirlandaio, estranee come si mostrano alla scena di cui fan parte, distraggono l'attenzione dello spettatore da questa, e danno alle sue composizioni un senso di realismo che talora rasenta il volgare, senza però mai cadervi, come accade talora al rigido e freddo Cosimo Rosselli; buon cittadino e a molti artefici buon maestro, ma, nonostante qualche nobile tentativo di sua apologia ⁽¹⁾, pittore povero d'ispirazione e di calore. Ma, oltrechè questo non si potrebbe dire di tutti gli altri stupendi affreschi del Ghirlandaio a S. Trinita, o del mirabile *Cenacolo* d'Ognisanti a Firenze o delle squisite *Storie di Santa Fina* a S. Gimignano, così piene di alta spiritualità, quelle mende (se così vogliamo dire) dell'opera ghirlandaiesca sono largamente compensate dalla facilità della

(1) LORENZONI, *Cosimo Rosselli*, Firenze, 1921.

mano, dalla ricchezza delle composizioni grandiose, dall'ampiezza dello stile, dalla corretta eleganza del disegno e della esecuzione, dalla padronanza dell'arte nei suoi mezzi, da un insieme di qualità, insomma, che, disperse dagli altri artefici, si riuniscono in lui e ne fanno il pittore più fiorentino del tempo suo; che se insegnò a Michelangelo, fornì motivi ed ispirazione al Perugino, ad Andrea del Sarto, e a Rodolfo, suo erede e continuatore degnissimo.

Ma per un altro rispetto il Quattrocento artistico fiorentino culmina in Andrea del Verrocchio; uno di quelli artefici fiorentini come Giotto e l'Orcagna, veramente multanimi, che col loro insegnamento più forse che coll'opera loro effettiva esercitarono una azione decisiva sui destini dell'arte ⁽¹⁾. Dalla sua bottega, una delle vere officine d'arte, appresero artefici come Lorenzo di Credi, Perugino, Raffaello, Leonardo; e fu come un punto ove s'incontrarono varie correnti, e donde ne ripartirono moltiplicate ⁽²⁾. La superba tavola della Cattedrale di Pistoia, a lui commessa e da lui certamente cominciata e condotta innanzi come provano i documenti ⁽³⁾, compiuta forse da Lorenzo di Credi a cui l'attribuisce il Vasari, è mirabile documento di che fosse capace questa feconda collaborazione di artefici nella bottega di quel maestro solenne, e come l'opera servisse d'esemplare a una serie di riproduzioni e d'imitazioni; a quella guisa che l'altra tavola del *Battesimo*, ora agli Uffizi, fu imitata da Lorenzo di Credi in S. Domenico di Fiesole e da altri maestri fiorentini in vari luoghi. Ma la pala di S. Salvi ove il Verrocchio portò tutte le sue qualità scultorie, è

(1) Cfr. LAFENESTRE, *Peinture italienne*. Paris, 1886, I, p. 205.

(2) Cfr., oltre il noto libro del BODE sulla bottega del Verrocchio e i lavori del MACKOWSKY, della CRUTTWEL, e del REYMOND, HOLMES, «The Shop of Verrocchio», in *Burlington Magazine*, XXIV (febbraio 1914), p. 279-87; e SIRÈN, nell'*Art in America*, 1915, p. 56-65.

(3) *Bullettino Stor. Pistoiese*, anno I, 2, 1889; cfr. le opinioni espresse dal V. Fabriczy e dal BODE su questo argomento nel *Repertorium für Kunst.*, XXII, 1889; XXII, 5, 1889, e quanto ne scrissi nel *Bullett. Stor. Pist.*, III, 3, 1901, e più sopra. Quanto alle imitazioni, se ne possono vedere in S. Spirito di Firenze, nel Museo Nazionale di Napoli, al Louvre. Anche la Madonna di Raffaello nella National Gallery di Londra, già degli Ansidei, ha qualche reminiscenza del quadro pistoiese, che sappiamo esser rimasto molti anni nella bottega del Verrocchio, dove poi Raffaello poté vederne disegni e cartoni, e forse anche qualche riproduzione.

veramente il punto di partenza e la prima alba di Leonardo. Perchè se il Verrocchio, contemporaneo e rivale di Antonio Pollaiuolo nell'oreficeria e nella scultura, forse fu a costui superiore per scienza matematica e geometrica, ed inferiore forse nella pittura, dalla scuola del Pollaiuolo non escì mai alcun artefice grande ⁽¹⁾, dove il Ghirlandaio dette al mondo Michelangelo, e il Verrocchio Leonardo.

Con Domenico Ghirlandajo e col Verrocchio dunque si chiude il Quattrocento fiorentino e la serie dei pittori *primitivi*; e si apre quella dei grandi cinquecentisti, l'età d'oro dell'arte; nella quale pure la pittura fiorentina dà norma e legge alle altre scuole, segnatamente coi quattro grandi nomi di Leonardo, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto e Michelangelo.

Tutto quello che Giotto e Masaccio avevano ottenuto nel rendere il rilievo e il movimento delle figure: tutto quello che a Fra Angelico o a Filippo Lippi doveva il perfezionamento dell'espressione spirituale, o al Pollaiuolo, al Verrocchio, al Botticelli, il trattamento del nudo, la tecnica dei lumi e delle ombre, e la pittura del paese: tutto quello che i quattrocentisti avevano conseguito nel rendere la verità delle forme, la naturalezza dell'espressione, l'unità e l'armonia dell'azione, Leonardo raccoglie in sè ed eleva ad un'altezza mirabile senza dar segno alcuno di quella incertezza o di quello sforzo che pur traspare dall'opera dei suoi predecessori quattrocentisti; con una libertà originale e con una ampiezza che nessuno fra essi aveva mai raggiunto. La universalità, forse incomparabile, del genio di lui che fu detto giustamente il *mago* del Rinascimento, oggi in più chiara luce apparisce dalla pubblicazione che, per provvida cura del Governo e per munificenza sovrana, si va finalmente facendo di tutte le opere sue. Ma anche nei confini della sola arte pittorica, la comprensività meravigliosa di quell'ingegno che tentava con penetrazione audace e con possente occhio d'aquila tutti i misteri delle cose, manda lampi vivissimi. Chi, se non forse Velasquez e Rembrandt, ha saputo, al pari di lui, il segreto dei rilievi luminosi? o il mistero delle penombre come nella *Vergine delle*

(1) Credo che A. VENTURI, *Luca Signorelli*, Firenze 1924, ecceda nel ricollegare il Signorelli soltanto al Pollaiuolo, dimenticando troppo il Verrocchio. Nei dipinti signorelleschi a Loreto è ripetuto il gruppo verrocchiesco del S. Tommaso e di Cristo ad Orsanmichele.

Rocce al Louvre? Dove troviamo teste animate di tanta vita come quelle dei suoi cartoni? In quali altre carte è figurata una giovinezza così balda, una virilità così potente, una vecchiezza così venerabile e pensosa? Come trovare altrove che nelle cose sue ritratta la timidezza verginale, la raffinata delicatezza, e il fascino femminile? La *Gioconda* o *Monna Lisa* non è soltanto, avrebbe detto Terenzio, *color verus, corpus solidum et succi plenum*; è anzi principalmente vivente di una vita fuggevole sì, ma colta nella pienezza del suo fiore, nel suo momento più intenso, il sorriso; questo brivido della vita e della bellezza che corre istantaneo dall'anima al corpo posandosi sulle tremule labbra. Leonardo, forse unico fra i pittori, ha saputo fermare col pennello ciò che v'è di più tenue e fugace, il tremito della bocca, e gli occhi *ridenti e fuggitivi*; e di lui si può dire con perfetta verità: nulla toccò che non trasformasse in opera di bellezza immortale. Sia che ritragga un fiore, o una foglia, o un insetto, sia che studi i movimenti vari d'un muscolo, col suo sentimento squisito e perfetto della linea, della luce e dell'ombra, riesce a trasmutarlo in forma vivente. E tutto questo per una magla di tocco, per una spontaneità quasi inconsapevole ed improvvisa di creazione geniale. Talchè si può dire che il dipingere o disegnare per lui fu solo un modo di rivelazione onde si valse talora il suo spirito, quando altre vie a manifestarsi non gli si porgevano opportune o altri mezzi non gli sembrassero adeguati. Avrebbe egli uno che fosse stato soltanto pittore, o anche soltanto artista, sentito e veduto come vedeva o sentiva Leonardo? Par lecito dubitarne, se si paragoni, ad esempio, il ritratto di *Monna Lisa* con quello di *Maddalena Doni* di Raffaello, e con quello che della sua donna fece Andrea del Sarto.

Questi e Fra Bartolomeo tengono il campo della pittura fiorentina tra Leonardo e il Buonarroti; e intorno ad essi fiorisce la eletta schiera di Pier di Cosimo, Lorenzo di Credi, Botticini, Pier Francesco fiorentino, Granacci, Pontormo, Albertinelli, Franciabigio, Rosso, Ridolfo Ghirlandaio e degli altri, che poi travolge nella sua ruinosa onda Michelangelo. Nè la forza di questo gigante mancò di far sentire i suoi effetti anche su quei maggiori maestri, deviando l'arte loro dal suo naturale cammino. Fra Bartolomeo, temperamento delicato e squisito d'artista, pittore della pietà e dell'adorazione (chi non ricorda la *Madonna della Misericordia* a Lucca, o la sublime *Pietà* ai Pitti, o la dol-

cissima *Sacra Famiglia* dell'Ermitage di Pietroburgo?), a cui Raffaello non sdegnò di togliere le grazie dello stile e dell'ispirazione religiosa onde è adorna la *Madonna del Granduca* e la grandiosità monumentale di quella del Baldacchino, commosso dalla predicazione profetica del Savonarola, poi turbato per un momento dal genio *terribile* del Buonarroti, volle *rialzare il proprio stile* coll'emular Michelangelo, in quelle colossali figure di profeti e di apostoli, costruite meccanicamente, che, dignitose nell'atto e fiere nella movenza, riescirono spiritualmente insignificanti ⁽¹⁾: artefice solenne, tuttavia, che esercitò la sua potenza grandissima sulla pittura fiorentina dal Pontormo al Bronzino e al Vasari. L'altro, Andrea del Sarto, uno dei *piagnoni* anche egli, se non perse mai le grazie naturali e quasi popolane del suo stile facile e largo, che profuse nei suoi casti dipinti ai Servi, indulse talora alle seduzioni della maniera michelangiolesca, avvolgendo le sue figure di maestosi ed ampi panneggiamenti, che talora fanno ingombro alla scena rappresentata, come in alcune storie allo Scalzo o nella *Pietà* ai Pitti e nella stessa *Madonna del Sacco* ai Servi. Fu però questo, senza dubbio, un influsso superficiale transitorio ed esterno, che non merita, certo, ad Andrea il severo giudizio del Berenson. L'arte di lui, che chiamarono il *pittore senza errori* e il Vasari disse *eccellentissimo*, era e rimase quello che di più contrario si poteva immaginare allo stile fiero e sempre commosso del Buonarroti. Chi guarda soltanto gli affreschi nel cortile dei Servi a Firenze, uno dei santuari della pittura fiorentina del secolo d'oro, sente in quella vivace gaiezza, in quella schietta grazia nativa, l'anima semplice e bonaria del pittore; il quale non avrà l'impeto dell'ispirazione poetica di Raffaello, nè l'intuito di Leonardo, nè la grandiosità monumentale del Frate, nè la profondità del sentimento, la vigoria del pensiero che lampeggiano nelle cose di Michelangelo, ma pure, per quella sua sincerità popolana di composizione e di esecuzione, è capace di formare, come formò difatti a Firenze, una scuola durevole e feconda, onde emersero il semplice ma intenso e spesso originale Pontormo, e il drammatico Franciabigio, mirabile in quel vero capolavoro che è il fresco dello *Sposalizio* ai Servi; ed estese lungamente poi i suoi effetti fino nel Sei-

(1) Su questo punto non posso consentire col P. Ferretti, nel suo ottimo lavoro su *Fra Bartolomeo della Porta*, Firenze, 1917.

cento fiorentino, sul Poccetti, sull'Empoli, sul Cigoli, su Matteo Rosselli, e su tutti gli altri maggiori e minori, a cui fu sempre caro e ricercato esemplare.

Ma come la storia della rinata arte fiorentina s'apre con Giotto, pittore, scultore e architetto, così il suo periodo glorioso tocca il sommo e si chiude nel triforme genio disegnativo del Buonarroti. Quello che i grandi artisti fiorentini avevano sentito più che saputo, il rilievo delle forme e la vita loro espressa dal movimento; quello che era prima di lui come un vago istinto, divenne, nell'uomo che non fu discepolo di alcuno, chiara e profonda e potente coscienza, espressa colla sovrana padronanza di tutti i mezzi dell'arte ereditati da Donatello, dal Pollaiuolo, dal Signorelli, dal Verrocchio e da Leonardo. Il seme onde uscì il genio di lui aveva germinato in Giotto, e dato il primo fiore in Masaccio. In lui, ultimo di questa stirpe di giganti, nato in condizioni artisticamente propizie, tutte le sparse energie di tre secoli d'arte si raccolsero; in lui, il grande e sdegnoso solitario fra le turbe dei cortigiani, l'arte fiorentina ebbe la sua conclusione logica, e quel seme la piena maturità del frutto.

Nei freschi della Cappella Sistina, la consuetudine coll'arte plastica che a Giotto avea dato, dietro alle orme di Nicola Pisano, le prime forme e il senso del rilievo, dà ora a Michelangiolo, per primo, il modo di mostrare che il corpo umano ha un linguaggio inesauribile di vita; che il nudo in ogni sua parte e nella rapidità dei suoi movimenti è parola varia e ricca di potente significato. Dopo l'età gloriosa della grande scultura classica, nessuno, prima di lui o come lui, intese che la forma del corpo umano è l'essenza vera delle arti figurative; ma — quello che i Greci non avevan fatto — egli seppe anche trasfondere nel corpo umano un'onda di vita possente evocando nelle volte della Sistina un popolo di eroi. E tali eroi che non hanno in sé la compostezza armoniosa e serena quale, nella giovinezza dell'umanità, l'Ellade diè nei poemi omerici e nei fregi del Partenone; ma si mostrano come esagitati da una visione fatidica e tragica in figura di Profeti e di Sibille, terribili nell'aspetto e nelle movenze, quasi un gran poema sinfonico che abbia voci e suoni d'un altro mondo. E come la mistica arte dell'Umbria culmina in una visione, la *Trasfigurazione* di Raffaello, così la drammatica arte fiorentina si conclude nel più grandioso dramma del dolore dell'umanità che la pittura abbia figurato mai, il *Giudizio* di Michelangiolo.

Codesta tensione tragica dell'animo e della vita spirituale che traluce dalle nude membra come fiamma di fuoco e voce di dolore, fu il segreto della grandezza della pittura michelangiolesca e segnò il principio della declinazione dopo di lui. Della grandezza; poichè dove Giotto e Masaccio impressero nelle figure il rilievo delle forme, e Leonardo seppe sorprendere in queste i più fuggevoli segni e moti della vita, egli solo congiunse, dipingendo il nudo, l'uno e l'altro elemento in una visione ideale di bellezza e di forza plastica, nella figurazione pittorica di una grande anima in un corpo bello, scultoriamente vigoroso e di forme quasi sovrumane. Ma fu inizio altresì di decadimento; perchè quell'alto segno non è dato il pensare di attingere impunemente. E se egli si era levato con volo alto e sicuro d'aquila a cime eccelse e insuperabili, era facile ai suoi successori ed imitatori, non provvisti di così robusta ala, esagerando e degenerando, dare nel concettoso, nel manierato e nell'artificiato, e volgere l'arte sul rapido pendio che condusse fatalmente, prima alle teatrali vacuità dello Zuccari, del Salviati e del Vasari, e più tardi ai barocchi vaneggiamenti di alcuni secentisti.

Così il cammino della grande pittura fiorentina da Giotto a Michelangiolo ci apparisce come un procedimento organico e logico, quasi un motivo che si svolga variamente in una complicata variazione musicale. E noi nel discorrere, troppo lungamente forse pei lettori, ma troppo brevemente, certo, per l'altezza e l'ampiezza sua, quest'argomento, prossimi a

calar le vele e raccoglièr le sarte,

ritorniamo là donde movemmo in sul cominciare. Non havvi gloria più intimamente nostra e più schiettamente nazionale della storia dell'arte; e se Firenze — sarebbe vano negarlo — principalmente creò l'unità intellettuale dell'Italia nell'età del Rinascimento, ciò avvenne, dopo la *Divina Comedia*, per opera massimamente dell'arte e degli artefici suoi, che serbarono e trasmisero la sacra fiamma del genio nazionale. E giova oggi ricordarlo; chè se da quella terra ebbe origine e si dilatò per tutte le regioni d'Italia la luce viva e intemerata dell'arte, così oggi è da augurare che anche dallo studio di questa, al quale da qualche tempo oramai si volgono più di proposito le menti degli italiani, si possano trarre gli auspicî alla rigenerazione spirituale della patria nostra.

III.

LA SCULTURA FIORENTINA DEL PRIMO RINASCIMENTO

I.

LE ORIGINI ⁽¹⁾.

Alla storia delle arti del disegno che è, senza dubbio, la più intera e legittima gloria della cultura nostra, la critica straniera porta ogni anno nuovi e pregevoli contributi. E come la Germania, negli ultimi anni, per addurre una fra tante altre opere storiche, ci ha data una storia dell'arte cristiana, per molti rispetti notevole, nel lavoro del compianto Kraus, di cui sono editi tre volumi ⁽²⁾, così nell'Inghilterra si è inaugurata una serie di saggi illustrativi delle nostre scuole pittoriche del Rinascimento, difettosa per alcuni rispetti ma per altri assai preziosa ⁽³⁾; e dalla Francia ci giunge, dopo i magistrali lavori del Müntz, una storia della scultura fiorentina del Rinascimento e cui può servire spesso di utile confronto e di correttivo il ricco lavoro del Bode sullo stesso soggetto ⁽⁴⁾. A noi, che dal libretto inglese del Berenson prendemmo occasione a ragionare della pittura fiorentina, è grato ora il discorrere qui dello svolgimento parallelo dell'arte scultoria fiorentina in quei secoli, nei quali Firenze fu luce intellettuale a tutta Italia.

⁽¹⁾ MARCEL REYMOND, *La sculpture florentine (Les prédécesseurs de l'école florentine et la sculpture florentine au xiv^e siècle)*, Florence, Alinari, 1897.

⁽²⁾ F. X. KRAUS, *Gesch. der christlichen Kunst*: I Bd., Erste Abtheil, Freiburg, 1895; Zw. Abtheil, 1896, II Bd., 1900.

⁽³⁾ Vedi i saggi del BERENSON, *The Venetian Painters* e *The Florentine Painters*, 1895 e 1896, e gli altri dello stesso critico autorevolissimo: o l'articolo precedente. Questo scritto fu originariamente pubblicato nella *Nuova Antologia*, 1^o settembre 1897 - 16 luglio 1899 e di nuovo nel volume *Leggendo e meditando*, Roma, 1900. Qui abbiamo fatte notevoli aggiunte e modificazioni tenendo conto degli studi più recenti.

⁽⁴⁾ W. BODE, *Florentiner Bildauer der Renaissance*, Berlin, 1902.

Poichè se in altre parti del nostro paese fiorirono scuole pittoriche che possono contendere il primato alla fiorentina, specie la veneta, e pel primo secolo la senese, nell'arte della scultura Firenze non solo tiene incontrastabilmente il campo, ma, secondo il critico francese, « in fatto di scultura Firenze è l'Italia ». Ond'egli non intitola il suo libro la *Scultura italiana*, come il Cicognara, o il Perkins, o il Bode, per meglio rilevare questa preponderanza della scuola fiorentina. La quale preponderanza non si potrebbe con più efficacia sintetica esprimere di quello che fa nella sua recente opera il Bode. « In nessun ramo dell'arte – egli scrive – Firenze può vantare più incondizionatamente questa gloria come nella plastica. Se nel Medio Evo le vicine città toscane Pisa e Siena avevan fatto il primo e grande passo, nel Trecento essa prese il sopravvento. La plastica del Rinascimento ha quivi avuto il suo cominciamento: ivi ha percorse tutte le fasi della sua evoluzione, ivi infine preparata la sua degenerazione verso il barocco. Come la scultura antica culmina nella plastica greca così la scultura della età cristiana tocca il sommo nella fiorentina. Solo in due città essa si è svolta ad una libera e piena fioritura: in Atene e in Firenze ».

E in Firenze l'arte scultoria, veramente autoctona, trovava tutte le condizioni propizie alla sua vita e al suo svolgimento. La pittura che vive non solo di disegno ma di colore, ebbe in Firenze il culto mirabile di quello, ma vi difettò di questo; dove la scultura che si alimenta della forma e della linea fu creazione del genio lineatore e plastico dei fiorentini. E da Firenze, lungo tutto il periodo del Rinascimento, s'irradiò, per opera dei suoi maggiori e dei minori artefici, in tutta Italia e fuori, via via che i signori e i principi che dominavano le altre città si piacevano di affermare anche cogli adornamenti delle arti la loro potenza e magnificenza dinanzi ai loro popoli. Ma in Firenze alla vita e allo svolgimento dell'arte partecipò il popolo, anche dopo che i Medici presero la direzione della pubblica cosa; e prima coi provvedimenti del libero Comune, colla emulazione sorta fra le arti, le chiese, i privati cittadini e le comunità religiose nell'adornare i pubblici edifizi. E non soltanto, come il Bode avverte ⁽¹⁾, per un fine religioso o civile, bensì anche

⁽¹⁾ *Florentiner Bildauer der Renaissance*, Einleitung, p. 3 e segg.

per vero e vivo gusto d'arte, per un irresistibile bisogno di godere nelle strade e nelle piazze della visione di cose belle. Onde più che gl'interni delle chiese decorarono l'esterno; adornando il Battistero delle porte divine, e popolando S. Maria del Fiore, il Campanile, Or San Michele, la Piazza dei Signori di statue meravigliose.

Tre fatti, meglio d'ogni altro, stanno a significare codesta estesa partecipazione popolare alla vita dell'arte. In primo luogo, la solennità di avvenimento pubblico che ebbero fatti concernenti opere artistiche, come l'edificazione della cupola di S. Maria del Fiore, e il concorso per le porte di S. Giovanni. In secondo luogo la profusione di tabernacoli per le vie di Firenze, come in nessun'altra città d'Italia; la quale dimostra il sentimento dei fiorentini per l'abbellimento artistico della città loro, più ancora forse che per ragioni di culto e di sentimento religioso. Il modo, infine, onde gli artefici fiorentini seppero provvedere ad appagare questo bisogno anche pei cittadini meno agiati. L'uso dello stucco e delle terre cotte colorate che sostituiva il marmo, il bronzo e il legno scolpito, non fu altrove così diffuso come a Firenze; e come i Della Robbia infiorarono le vie della città delli invetriati luminosi e gai, così i musei stranieri, e specialmente quello di Berlino, raccolgono oggi innumerevoli esemplari di queste forme gentili di Madonne col putto, che un giorno adornavano le umili case dei privati cittadini di Firenze.

Se, dunque, Firenze fu la vera madre della plastica nel glorioso Rinascimento, non è però a negare che il primo impulso le venisse di fuori, segnatamente a chi guardi le origini dell'arte statuaria in Italia; alle quali anche le altre regioni italiane, e specie il Mezzogiorno, così dottamente illustrato dal Bertaux e da altri ⁽¹⁾, e troppo forse dimenticato dal Reymond, dettero un contributo notevole; mentre non parrà tale se si guarda allo svolgimento della scultura italiana dopo il secolo xv. Dal Ghiberti fino a Gian Bologna in Firenze è veramente una serie continua di artefici della scultura che eguaglia di splendore, se non supera, la serie dei pittori fiorentini. Ma quando poi il Reymond pone mano a determinare le cause che hanno fatto nascere l'arte fiorentina, e le hanno impresso i suoi caratteri peculiari, l'amor nazionale gli fa velo ed inclina a derivare dall'arte francese lo svolgimento della

(1) *L'Art dans l'Italie Méridionale*, I, Paris, 1904.

scultura italiana, quasi due forme successive di un più lungo svolgimento a cui si collegano, cioè l'arte cristiana dell'Occidente.

E dico intenzionalmente dell'Occidente. Poichè se oggi non è più lecito a chi scrive la storia della scultura italiana derivarne il risorgimento, come facevano i vecchi storici dal Vasari al Cicognara, solo dal ridesto studio dell'arte antica — sebbene da alcuni, come dal Müntz e dal Reymond, medesimo, si ecceda ora forse nel senso opposto, attenuando troppo l'influsso dell'arte classica che pure nella scuola pisana segnatamente è manifesto e visibile ⁽¹⁾ —, pure conviene tener conto anche di altre forme e centri dell'arte cristiana, che operarono sul rinascimento della nostra scultura. Guardando allo svolgimento grandioso della scultura francese del secolo XIII, nelle grandi cattedrali di Chartres, di Parigi, di Bourges e d'Amiens, saremmo tentati per analogia anche della storia letteraria e della storia del diritto, a ricollegare all'influsso francese le origini, le forme, i motivi della scultura italiana dei due primi secoli, come fa il Reymond. E certo, lo stile ogivale prevalso in Francia favoriva largamente il fiorire dell'arte statuaria, decorativa dei grandi edifici religiosi; dove lo stile basilicale e romano, prevalente sempre in Italia e specialmente nella Toscana, colle sue spaziose pareti meglio conveniva all'arte della pittura a fresco e del mosaico. Ma come spiegare una così intensa e gloriosa fioritura di scultori, specialmente toscani, se non si ammette che la tradizione classica esercitasse nel nostro paese un'azione continua e profonda? Che se più tardi la pittura, dopo Giotto, dette norme e motivi all'arte scultoria, non è egli vero che Giotto trasse esempio ed ispirazioni dall'arte sorella portata già a grande splendore da Nicola Pisano? Or questo levarsi quasi improvviso a gloriose altezze dell'arte statuaria fra noi non s'intende nè per uno spontaneo svolgimento dell'arte cristiana — causa

⁽¹⁾ Come torna a riconoscere e a dimostrare egregiamente il SUPINO, *Arte Pisana*, Firenze, Alinari, 1904 (e così più largamente il Venturi e il Toesca), tutti consentono che nei pergami del battistero pisano e della cattedrale senese, opere di Nicola, alcune figure sono esemplate sui bassorilievi antichi. Specialmente la forma delle teste, la foggia della barba, e talora i panneggiamenti hanno un carattere romano. Ma anche nel pergamino di S. Giovanni Fuorcivitas di Pistoia, come aveva già notato il vecchio Cicognara, vi sono teste che sembrano tolte da una scultura antica. Lo stesso dicasi dell'arca di S. Domenico a Bologna e d'altre opere della scuola pisana.

troppo generica —, nè per il solo influsso dell'arte francese del secolo XIII.

Già, come il Reymond medesimo osserva, le stesse cause generali possono operare su due popoli diversi, tanto più se uniti da vincoli di comune origine civile, come la Francia e l'Italia, senza che per questo ci sia lecito il concludere da certe affinità di forme la dipendenza dell'una scuola dall'altra dei due paesi, o l'influenza diretta dell'una sull'altra. Bastano a spiegare quella somiglianza, quasi sempre, e l'argomento stesso della rappresentanza che quasi impone certe forme e metodi determinati, ed anche la natura della materia trattata, sia bronzo, o legno, o marmo, o terracotta, o altra qualsiasi. Perchè bisognerebbe d'altronde dimostrare nei singoli casi per quale tramite avvenisse questo contatto delle due scuole d'artefici. Dove si tratti di poesia o di dottrine scientifiche la trasmissione indiretta da paese a paese può esser fatta agevolmente; ma allorchè si passa nel campo delle arti del disegno, il contatto tecnico deve essere necessariamente immediato, ed anche durevole. Ora nessuna notizia è pervenuta di questi contatti fra l'arte francese del secolo XIII e l'arte italiana; mentre è naturale, e per l'una almeno visibile, il mescolarsi di altre due correnti o scuole che poterono influire sul risorgimento della scultura toscana in quel secolo e nel precedente.

* * *

L'una di esse viene dall'alta Italia, specialmente coi *Maestri Comacini*, dei quali un gran numero troviamo a lavorare nelle città toscane, e specialmente in Lucca, Pisa e Pistoia, durante il secolo XII e la prima metà del seguente, come han dimostrato le belle ricerche dello Schmarsow, che il critico francese sembra ignorare ⁽¹⁾; e le altre più recenti del Porter, del Mâle, del Venturi e del Toesca ⁽²⁾. I nomi di quei *marmorarii* comaschi hanno quasi tutti carattere nordico, e certe loro particolarità tecniche, i costumi di alcune figure, portano chiara talora

⁽¹⁾ Vedi il bel libro dello SCHMARSOW (che l'autore scrive malamente Schmarzow), *S. Martin von Lucca und die Anfänge der Toskanischen Skulptur im Mittelalter*, Breslau, 1899, specialmente p. 29 e segg., e il VENTURI, « Marmorari romani in Toscana », ne *L'Arte*, XII, fasc. 6, 1909.

⁽²⁾ Cfr. THIEME-BECKER, *Künstler-Lexikon*, I.

l'impronta germanica ⁽¹⁾. Il che sta ad indicare come l'arte nordica e longobarda avesse una notevole azione sulla scultura toscana prima di Nicola Pisano. L'altro punto verso cui suole orientarsi, benchè con minore sicurezza, la critica storica, è l'azione dell'arte bizantina specialmente per via delle scuole scultorie dell'Italia meridionale, e specialmente pugliese, sulla scuola pisana. Se le origini della pittura con Cimabue si collegano visibilmente alle scuole dei maestri greci, l'ipotesi che in parte ciò avvenisse anche per la plastica si presenta come assai verosimile. Poichè conviene porre mente a questo fatto, che la scultura bizantina si volge di preferenza all'uso del bronzo anzichè a quello della pietra o del marmo, prevalente nelle scuole dell'alta Italia e della Francia. Ora la trattazione d'una materia diversa imprime un carattere diverso all'arte ⁽²⁾; e nella storia della scultura italiana potremmo distinguere la prevalenza dell'opera del marmo o del bronzo nelle diverse epoche; poichè mentre la scuola pisana e la fiorentina e la senese del secolo XIV esercitano quasi esclusivamente la scultura marmorea, col Ghiberti comincia un periodo ove l'opera della fusione prende il disopra, e l'arte dell'oreficeria e del cesello diviene come normativa e direttiva; con Donatello l'importanza delle due forme della scultura è quasi eguale, finchè di nuovo negli artefici fiorentini della seconda metà del secolo XV torna a prevalere l'opera marmoraria, la quale con Michelangelo tocca il sommo della sua grandezza.

Ma quanto al periodo delle origini, è manifesto che la scultura nordica predilige l'opera veramente plastica della scultura in pietra o in marmo, mentre l'arte bizantina si distingue per i suoi mosaici, per l'arte dell'alluminare i manoscritti, per le sottili ornamentazioni di cesello, anzichè per l'opera statuaria. Si può dire anzi che la statua rotonda non

⁽¹⁾ Di provenienza germanica sono i nomi di *magister Enricus, Rodolfinus, Biduinus, Rodbertus, Gruamons* e simili che troviamo segnati nelle sculture lucchesi, pistoiesi e pisane del secolo XII. Quanto ai costumi e ai caratteri nordici vedasi quello che a proposito del pergamo di S. Bartolommeo in Pistoia, opera di Guido da Como, scrivono il SEMPER, *Zichr. für bildend Kunst*, VI, 359, e lo SCHMARSOW, op. cit., 66 e segg.

⁽²⁾ Si veda a questo proposito il notevole articolo di miss PAGET (Vernon Lee), *The Tuscan Sculpture of the Renaissance*, in *Nineteenth Century*, june 1892, pp. 938-49, e sulla scultura meridionale anche il FREY nel suo I volume del VASARI, I II.

esiste quasi per essa. Ora dove i più antichi scultori dell'alta e della media Italia sono *marmorarii* o *tagliapietre*, nell'Italia meridionale, ove l'influenza bizantina è più diretta e visibile, ha grande parte la scultura in bronzo; e basta per tutti la celebre porta di Benevento (secolo XII), alla quale segue a grande distanza, non di tempo ma di valore artistico, la porta della cattedrale pisana. Ma già anche nell'Italia meridionale fiorivano notevoli scuole di scultura, specie a Foggia e a Trani; e il pulpito di Ravello presso Amalfi, contemporaneo alle opere di Nicola Pisano, ne è un documento notevole.

* * *

Par difficile quindi il consentire col critico francese allorchè nella scultura toscana antecedente a Nicola Pisano trova uno degli elementi costitutivi dell'arte di lui nella persistenza della tradizione romana, resa possibile, a parer suo, per l'isolamento in cui la Toscana si trovava. Oltrechè questo contraddice all'influsso francese che egli trova nell'arte toscana, contraddice anche più alla verità storica; poichè i fatti certificano la presenza della scultura longobarda in Toscana durante il secolo precedente al fondatore della scuola pisana. Se l'ipotesi dell'origine pugliese di lui, nonostante che il Crowe, il nostro Venturi, e il Bertaux siano recentemente tornati a sostenerla ⁽¹⁾, è oggi con altrettanto vigore combattuta ⁽²⁾, pure il sorgere, per opera sua, della scultura italiana a tanta altezza non è un fenomeno inesplicabile anche facendo la debita parte alla potenza creatrice e alla originalità del genio che apre sempre nuove vie, e rivela cieli nuovi e terre nuove allo spirito umano. Anche se molto non poteva Nicola imparare dagli scultori longobardi che lavoravano in Toscana nella prima metà del secolo XIII, come Guido Bigarelli da Como ⁽³⁾, al di là dell'Appennino avea fiorito un secolo prima l'arte di Benedetto Antelami, che nel battistero di Parma avea dati saggi di una vivezza di stile e di una morbidezza di forme per quei tempi mirabile; e nella Toscana stessa Nicola trovava degli esempi

⁽¹⁾ *Nineteenth Century*, aprile 1896, p. 679 e segg.

⁽²⁾ V. specialmente SUPINO, *Arte Pisana*, Firenze, 1904, e in *Rivista d'Arte*, 1904, n. 8-9; conciliativo si mostra ora il TOESCA, *Storia dell'Arte italiana*, I, 1924.

⁽³⁾ Su cui si veda lo SCHMARSOW, *Guido da Como*, nell'opera citata, pagine 53-87, il Venturi, il Supino e il Toesca.

d'un'arte progredita, come la figura equestre di san Martino nella facciata delle cattedrale di Lucca, il cui pregio artistico, contro il severo giudizio del Crowe, ben rivendicarono il nostro Ridolfi e lo Schmarsow. Ma che poi grandi aiuti derivasse il genio di Nicola dallo studio dell'arte romana, e che di questo si trovino tracce profonde in tutta la scuola dipendente da lui, non mi pare un asserto da relegarsi, come fa anche lo storico francese, fra gli errori del Vasari, che la critica straniera si compiace oggi generalmente nel rilevare ⁽¹⁾. Perchè se il Vasari ha certo ecceduto attribuendo esclusivamente allo studio dei bassorilievi romani la perfezione dell'arte di Nicola, pure i segni dell'imitazione dell'antico nei pergami di Siena e di Pisa da lui scolpiti sono così visibili, che il Reymond stesso non se li dissimula, ed anche nel pergamo di S. Giovanni a Pistoia, opera di Guglielmo da Pisa suo compagno più che discepolo, vi hanno teste e figure che paiono, come sopra avvertimmo, tolte di pianta da un bassorilievo romano. Ma quel che più monta si è che sul tipo di questo, quale apparisce nelle tombe romane del terzo e del quarto secolo, o negli archi trionfali o nelle colonne istoriate di quei secoli, è poi costantemente esemplato il bassorilievo non solo di Nicola ma del suo figlio Giovanni; o ricordi nella semplicità dignitosa delle sculture di Nicola le sculture sepolcrali romane, o colla ricca e mosca e talora violenta composizione dei rilievi di Giovanni ⁽²⁾ riconduca il pensiero a quelli antichi che adornano gli archi di Settimio Severo e di Costantino o la colonna Antonina.

* * *

Con Andrea Pisano il centro della rinnovata scultura toscana passa da Pisa a Firenze; ove Andrea, nativo di Pontedera, crea le migliori opere sue e forma una scuola fiorentina, che per opera dell'Orcagna, mirabile scultore nell'altare di Or San Michele, e poi di Niccolò Aretino chiude il periodo glorioso dei precursori della grande scuola scultoria

⁽¹⁾ Mi piace però fare eccezione pel RUSKIN, *Mornings in Florence*, p. 150 e seg., e pel SYMONDS, *Il Rinascimento in Italia*, Firenze, 1879, p. 92 e seg.

⁽²⁾ VENTURI, *Scuola di Nicola d'Apulia*, ne *L'Arte*, p. 1 e segg., 1904. Un lavoro di Giovanni dimenticato dal Reymond e men noto agli storici della nostra arte è la pila in S. Giovanni Fuorcivitas di Pistoia, molto consunta e in malesere oggi, ma degnissima di considerazione.

fiorentina del secolo xv ⁽¹⁾. Noi non possiamo seguire il critico francese nelle diligenti analisi ch'egli fa di quei grandi cicli di scultura che sono la porta in bronzo del Battistero fiorentino, opera d'Andrea, i bassorilievi che adornano il campanile di Firenze e la facciata del Duomo d'Orvieto, l'altare d'Orsanmichele, di S. Giovanni, e della cattedrale di Pistoia, le sculture che fregiano le porte di S. Maria del Fiore, e i monumenti sepolcrali della Toscana; opere di maestri fiorentini e senesi del più puro stile gotico italiano, ove le forme dell'arte gotica si disposano bellamente alle tradizioni dello stile classico. Ci sia lecito, tuttavia, trattenerci un istante sopra un punto caratteristico di questa bella e gloriosa sequela di opere d'arte, ove apparisce visibile il contatto fra la scultura fiorentina e la risorta pittura per opera di Giotto. Altra volta, e in questo stesso libro, ragionando dei pittori fiorentini del Rinascimento, notammo che la grande opera artistica di Nicola Pisano deve essere stata esempio ed incitamento al rinnovarsi della pittura per opera dell'amico di Dante. Ma era ben naturale che le due arti figurative dovessero aiutarsi a vicenda, giovandosi l'una dei progressi dell'altra; e che il genio luminoso di Giotto irradiasse la sua luce anche nel campo dell'arte sorella. Questo incontro delle due arti che in una persona sola avvenne in Giotto medesimo, e più efficacemente nell'Oragna, si rinnova anche nei rapporti fra l'opera di Giotto e d'Andrea Pisano. Nei bassorilievi del campanile lavoravano insieme i due maestri, il pittore e lo scultore, che erano anche egualmente architetti. La testimonianza del Ghiberti ha per tal rispetto un valore incontestabile: sebbene qual parte si debba a ciascuno dei due artefici, se, cioè, il disegno sia di Giotto e l'esecuzione di mano d'Andrea come inclina a credere anche il Reymond, o se invece una parte si debba a Giotto, un'altra ad Andrea, secondo avvisano lo Schmarsow ed altri, è questione ancora controversa. Ma se da questa indubitabile collaborazione venne fuori l'opera meravigliosa, più renitente è invece la critica ad ammettere una simile compartecipazione dei due artefici nell'opera della porta di bronzo del Battistero fiorentino. Il critico francese annovera questa notizia fra i gravi errori del Vasari; mentre gli eminenti storici della

(1) Su Andrea Pisano è notevole un articolo dello SCHMARSOW nei *Preussische Jahrbücher*, 1889, Bd. LXIII, 2.

pittura italiana, il Crowe e il Cavalcaselle, accolgono senz'altro la notizia vasariana, secondo la quale Giotto avrebbe fornito l'idea della composizione e distribuzione. Ora se questo dovesse essere preso alla lettera, il Reymond avrebbe ragione di dire che ad Andrea si toglierebbe l'opera alla quale deve legittimamente la sua grande rinomanza. Ma che un fondo di vero sia racchiuso in quella notizia mi pare non possa negarsi, se si ponga mente all'affinità profonda dello stile di quest'opera colle composizioni giottesche. Si paragonino, di grazia, le storie di questa porta colle piccole formelle dipinte da Giotto o da Taddeo Gaddi sui disegni del maestro, per S. Croce, ora all'Accademia fiorentina, e non si tarderà a riconoscere la stessa grave semplicità delle composizioni, la stessa solennità delle scene combinata colla grazia elegante, con l'ampiezza e sobrietà dei panneggiamenti, con la vivezza delle movenze. Chi poi non riconosce nelle figure delle virtù cardinali e teologali della porta fiorentina una somiglianza grandissima colle figure allegoriche di Giotto all'Arena di Padova? E nella storia di Salomè che presenta ad Erodiade la testa di Giovanni, chi non ravvisa la stessa mano che dipinse questa medesima storia nella cappella Peruzzi a S. Croce? E nella storia del festino d'Erode non ha notato il Müntz medesimo ⁽¹⁾ alcune figure identiche a quelle della storia corrispondente dipinta da Giotto?

Finchè la scultura italiana rimase, nei primi tre secoli, scultura quasi esclusivamēte di bassorilievi, serbando un carattere ornamentale e decorativo dell'edificio ⁽²⁾, nè ebbe acquistata quella indipendenza che le dà la libertà dell'opera statuaria prevalente dopo la seconda metà del secolo xv, essa rimase l'ombra della pittura, dove nell'arte greca questa era stata poco più che il complemento dell'arte plastica ⁽³⁾. Ma poichè dopo Donatello e più poi nel Cinquecento, l'opera statuaria prevalse sul bassorilievo, la rinata scultura italiana poté competere colla plastica antica; e se non vincerla nella morbida perfezione delle

(1) E. MÜNTZ, *Florence et la Toscane*, Paris, 1897.

(2) Vedi per questo rispetto le acute osservazioni del BODE sulla statuaria decorativa di Donatello, *Florentin. Bildauer*, ecc., p. 7 e segg., 1902.

(3) Vedi le finì osservazioni della PAGET, in *Nineteenth Century*, giugno 1892, p. 944 e seg.

forme, avanzarla, certo, nell'intensità della vita e del sentimento impresso nelle figure; alle quali gli artefici nostri seppero dare un'espressione così viva nell'atto e individuale, a cui gli antichi non giunsero mai.

2.

LA PRIMA GENERAZIONE.

Delle arti figurative che nel glorioso secolo xv rifiorirono nelle terre d'Italia, la scultura fu quella in cui tenne il campo Firenze, il fiorito verziere, come altrove dissi, delle arti e delle lettere rinate al sole della cultura nuova. Ma il getto più rigoglioso e più turgido di vita vien su nella generazione degli artefici della prima metà di quel secolo; generazione folta e densa di veri eroi dell'arte. Gli scultori che primeggiano nella seconda metà, il Verrocchio, Mino, Andrea della Robbia, Benedetto da Maiano, i Rossellini e il Settignanese, sono continuatori degli impulsi avuti e delle forme stabilite dai grandi innovatori della prima, Iacopo della Quercia, Nanni di Banco, il Brunelleschi, Donatello, il Ghiberti, Luca della Robbia. Artefici insigni, ai quali mal si conviene il nome di *primitivi* con cui, dai preraffaellisti inglesi fino al Müntz, si suol designarli, e contro il quale protesta giustamente il Reymond; quasichè essi possano esser compresi sotto la medesima categoria colla quale designamo l'arte inesperta e immatura dei maestri dei secoli precedenti.

Ciò che forma il carattere proprio e l'originalità potente dell'arte fiorentina del secolo xv, è quel compenetrarvisi d'intellettualità e di sentimento, quella *luce intellettuale piena d'amore*, onde la religione cristiana, ancor pura e squisitamente sentita, dava ispirazioni gentili e delicate alle feconde anime fiorentine nella prima metà di quel secolo, prima che col sorgere e l'ingrandirsi della casa Medici la corrente paganescente travolgesse seco ogni energia originale. L'idea religiosa che governava ancora e dirigeva l'arte, operava sempre più nelle chiese che nei palagi, e su di essa ancor più che gli umanisti, il cui contatto sentì più tardi, potevano ancora uomini di chiesa, come san Bernardino, frate Ambrogio Traversari, sant'Antonino vescovo, e i Papi che dimorarono in Firenze, e l'opera del Concilio che vi si tenne. Il culto

più popolare, quello della Vergine, ispirato dai sentimenti più teneri e più umani, dai versi di Dante alla fabbrica di Santa Maria del Fiore, era stato ed era tuttora ispiratore efficace della poesia e dell'arte ⁽¹⁾. Ancora Firenze non aveva raggiunto l'opulenza magnifica in cui tanto s'adagiò poi sulla fine del secolo, da giustificare le lodi onde la celebrano Giovanni Rucellai e il Poliziano. Ma ella era già escita dalle tenebrose guerre civili; e i Medici, venuti su dal popolo, e le industrie e i commerci cresciuti, i mercatanti e i banchieri ovunque moltiplicati, cominciavano a darle prosperità e grandezza. Momento questo, senza dubbio, propizio allo svolgersi delle energie più originali in un popolo il quale, uscito dalla rozza vita antica e dalle aspre contese cittadine, non era per anco contaminato da quella corruttela di cui è frequente promotrice l'agiatezza, e conseguenza la caduta delle pubbliche libertà.

Non è meraviglia quindi che in questo periodo, breve ma intenso, giunga al suo sommo la spontaneità creatrice dell'arte. Ma errerebbe chi credesse che all'aprirsi di questi germi di originalità nuova non conferisse, già anche in quella prima metà del secolo, e su quella prima generazione d'artefici, la conoscenza degli esemplari classici. Come il Petrarca e il Boccaccio erano, stati, nel secolo antecedente, i preparatori dell'umanismo letterario, così la scuola pisana aveva già richiamato in onore lo studio delle forme antiche; e di questo si alimentarono copiosamente, fin dai primi anni del secolo xv, il Brunelleschi, Donatello, il Ghiberti ed anche Masaccio e il Castagno. Ma egli è che, nelle lettere e nelle arti, questo primo rifiorire dell'antichità, anzichè contraddire all'idea cristiana, ne pareva una conferma; e l'una e l'altra favorivano concordemente un nobile elevamento degli spiriti e la manifestazione delle grandi idee morali nelle forme dell'arte. Un mezzo secolo innanzi che il Ficino s'argomentasse di provare che il Platonismo e il Cristianesimo erano una cosa sola, e che profeti di Cristo erano stati Platone, Virgilio, Plotino e Porfirio, Leonardo Bruni aveva, traducendo Platone, rivelata la grandezza di questa filosofia; « e già molti umanisti »,

(1) Degne di ricordo sono, per tal rispetto, alcune parole pronunziate da Filippo Brunelleschi dinanzi agli operai di Santa Maria del Fiore, esitanti ad affidargli la fabbrica della cupola.

come nota il Gaspary, « dal Petrarca a Giannozzo Manetti, studiavano con eguale ardore i classici e i Padri della Chiesa ». Poichè come la idea religiosa aveva ancora delle profonde radici nella coscienza popolare, così gli umanisti cercavano un accordo amichevole della nuova cultura con quella. E a questo intento conciliativo ben si confaceva quella filosofia platonica, profondamente religiosa e *naturaliter christiana*, che fu l'anima intellettuale dell'umanismo fiorentino (¹).

Questa vasta corrente d'idee che fluiva dallo studio del mondo antico, allora scoperto o recuperato alla cultura umana, non fece, in quel primo tempo, che fortificare le virtù originali e creatrici anche nel campo delle arti. Certo, le forme antiche, che si cominciavano a studiare con gran fervore dagli artefici, fornirono motivi alla decorazione, alla figurazione del nudo, e specialmente alla statuaria del primo Quattrocento. Ma come la pittura pochi aiuti potè derivarne, lungo quel secolo, la scultura medesima rimase profondamente indipendente, mantenendosi fresca d'ispirazioni spontanee, originali e schiettamente moderne, anche dinanzi agli esemplari classici; mentre nel secolo seguente, tanto ammirato dal Taine, e tanto poco, specie quanto ai pittori fiorentini dell'ultimo scorcio di esso, dallo Stendhal, la statuaria segnatamente, rompendo le tradizioni nazionali, si ravvolse nello studio delle forme, perdendo quella che era stata l'anima della plastica fiorentina del secolo xv, la vita dello spirito e il dramma del sentimento. Così dove l'umanismo letterario a poco a poco spense i semi fecondi della letteratura popolare, e deviò la tradizione nazionale dal suo originale cammino, le arti figurative mantennero più lungamente la loro potente originalità.

Non mancano, senza dubbio, qua e là i segni dell'influsso della statuaria antica sulla scultura toscana anche in quei primi anni del xv secolo. Nella decorazione della porta della Mandorla nella cattedrale fiorentina, opera di Nicolò d'Arezzo; nei santi di Nanni di Banco al Duomo; nelle figure del Ghiberti ad Orsanmichele e nei rilievi pel concorso delle porte del Battistero, dove il Brunelleschi riproduce l'antica

(¹) Su questa religiosità del secolo xv, oltre le note opere del Burckhardt, del Gaspary, del Vogt, del Villari, del Müntz, è notevole l'articolo dell'Hettner negli *Italianische Studien zur Renaissance*, Braunschweig, 1879.

figura del giovinetto che estrae la spina dal piede, e il Ghiberti imita una figura molto simile al così detto Idolino della Gliptoteca di Monaco; nella decorazione della tomba d'Ilaria del Carretto di Iacopo della Quercia, a Lucca; nella statua del Gattamelata di Donatello a Padova, negli ornamenti della Giuditta e del David, come nel tabernacolo di Or San Michele che poi accolse il S. Tommaso del Verrocchio ⁽¹⁾, sono visibili i ricordi e i motivi dell'arte classica. Ma son ricordi, a così dire, timidi ancora, e pallidi; e in ogni modo ben lontani da quell'amoroso e sollecito studio dell'antico, che prenderà poi così piede dopo la seconda metà del secolo, degenerando a poco a poco in una infeconda imitazione della statuaria romana. Ma fino a quel tempo, e per questa prima generazione d'artefici del secolo xv, le tradizioni dell'arte gotica e l'idea religiosa, ancor vive, valsero a preservarla da quello isterilimento; e se ne toglì, forse, il Ghiberti e Luca della Robbia alla misurata semplicità delle forme, alla composta sobrietà nella espressione dei sentimenti, che è propria dell'arte antica, il primo Quattrocento ha preferito il figurare l'impeto drammatico delle passioni, il ritrarre la complicazione dei movimenti concitati e violenti; mantenendosi, in una parola, profondamente realistica. Ma d'un realismo che è insieme altamente ideale; perchè le deformità fisiche, talora figurate dagli artefici di quel periodo, come gli storpi e i mendichi dipinti da Masaccio al Carmine di Firenze, o da Filippo Lippi a Prato, o da Andrea del Castagno, o le Maddalene emaciate e gli adusti San Giovanni, scolpiti da Donatello, e tutte le storie di supplizi, di martiri e delle pene infernali rappresentate con varietà grande d'invenzioni e di forme, servivano a significare tanto più luminosamente l'idea religiosa, subordinando e sacrificando talora la bellezza della forma corporea alla espressione intensa dei moti dell'anima.

E restringendo ora il nostro discorso alla storia della scultura fiorentina nella prima metà del xv secolo, giova notare come gli artefici di quella prima generazione fioriscano entro una latitudine di tempo assai chiaramente circoscritta, e distinta da quella che appartiene, nel periodo seguente, ai loro successori. Quasi tutti gli scultori di quel

(1) Su questo studio dell'antico in Donatello vedi specialmente il BODE, op. cit., p. 9.

gruppo nascono nell'ultimo trentennio del Trecento, e forniscono la opera loro artistica entro i primi cinquant'anni del Quattrocento. E quello che più monta, si collegano ai maestri del secolo XIV per una continuità non interrotta di tradizione e di perfezionamento artistico. Nella storia della pittura toscana, come altra volta ci occorre di notare ⁽¹⁾, da Giotto a Masaccio, è un intervallo, che se non si può dire decadenza, è per lo meno di sosta. Se certi elementi tecnici della pittura si vanno, anche in questo periodo, svolgendo, pure l'ispirazione creatrice par venuta meno in questa età dei successori di Giotto, fino al momento in cui Masaccio, riprendendo la tradizione e le forme originali di Giotto, le solleva ad altezze nuove e inattese. La scultura invece procede senza alcuna interruzione, con un movimento organico e quasi logico. L'Orcagna, Andrea Pisano, Leonardo di Ser Giovanni e Niccolò d'Arezzo ricongiungono i primi quattrocentisti, come Nanni di Banco e Iacopo della Quercia, all'impulso originale della scuola di Nicola e di Giovanni da Pisa, e degl'immediati loro seguaci. L'altare d'Orsanmichele, le sculture del campanile e la prima porta del Battistero fiorentino, dimostrano che la plastica figurativa e decorativa ha progredito sempre, e nella tecnica e nello studio delle forme, pur mantenendo la freschezza delle idee ispiratrici.

Ma già sugli albori del glorioso secolo dell'arte fiorentina, è agevole il discernere nella prima generazione degli scultori una duplice direzione, che si collega sostanzialmente a due processi differenti di tecnica plastica. Il Ghiberti, Luca della Robbia, il Pollaiuolo, il Verrocchio, si esercitarono dapprima nell'arte dell'oreficeria, la quale a molti artefici fiorentini fu scuola e palestra. Di qui venne loro, non solo la facilità del comporre e del modellare, ma anche quella grazia nel disegno e quella purezza e delicatezza di forme che, specie all'arte dei primi due, dà un carattere pittorico e riccamente decorativo; dove gli altri scultori come Nanni di Banco, il Della Quercia e Donatello, che furono principalmente statuari, impressero nelle opere loro una maschia fierezza ed energia, talora violenta, che li conduce in una via tutta diversa da quella che gli altri percorsero. Basta paragonare il bassorilievo

⁽¹⁾ Cfr. il mio scritto: *I pittori fiorentini nel Rinascimento*, pubblicato più innanzi.

pittresco del Ghiberti al bassorilievo drammatico di Donatello, per misurare la distanza di queste due linee, sulle quali si muove la scultura dei primi quattrocentisti toscani.

La serie di questi s'apre con due artefici, il cui valore solo da pochi anni è stato degnamente riconosciuto dalla critica storica: Nanni di Banco e Iacopo della Quercia; al primo dei quali i documenti hanno rivendicata la paternità del superbo timpano della porta della Mandorla nella Cattedrale fiorentina, che il Vasari e la tradizione da lui creata malamente attribuivano al secondo. Opera meravigliosa veramente, nella quale le reminiscenze delle sculture dell'Orcagna si sposano ad una originalità così vivace, e ad una tale libertà di movimenti ed abilità tecnica, che la scultura posteriore pochissimo ha dato che possa dirsi superiore a quest'opera insigne; dove la statua del sant'Eligio ad Orsanmichele, per la energia e la fierezza della espressione, è meritamente considerata dal Reymond come l'esemplare, eguagliato, non superato, del San Giorgio di Donatello, e il S. Luca in S. Maria del Fiore è degno fratello del S. Giovanni donatellesco a lui vicino ⁽¹⁾.

A lui e per l'età, per la natura dell'ingegno e per certa comunanza di tradizioni artistiche, si collega Iacopo Della Quercia; la cui opera esercitò una profonda azione sulla scultura fiorentina; e nella cui arte debbono cercarsi le origini di Michelangelo. Nessun maggiore contrasto di stile e di sentimento dell'arte di quello che apparisce fra il magistero sottile di cesello, l'esecuzione raffinata dei lavori del Ghiberti e la rude e semplice fierezza del Della Quercia, sdegnosa d'ogni lenocinio decorativo, e di quella ricca figurazione di paesi o di grandiosi edifici, onde si compiacque pure Donatello a Padova e in San Lorenzo a Firenze. L'opera loro contigua nel fonte battesimale di Siena, o meglio ancora gli stessi soggetti, tratti dalla Genesi, figurati dall'uno nella principal porta del Battistero fiorentino, dall'altro scolpiti in quella del San Petronio a Bologna, ci danno la misura adeguata di questa profonda diversità fra i due artefici, e insieme della meravigliosa varietà e ricchezza dell'arte italiana in questo periodo di feconda giovinezza, ove la grazia ele-

(¹) Su Nanni di Banco è da vedere WULFE, « Giov. d'Antonio di Banco und dei Anfänge der Renaissanceplastik in Florens », in *Jahrbücher d. k. k. Preuss. Kunstsamml.*, vol. XXXIV, 1913, p. 99-164, e SCHMARSOW, *Florentiner Studien*, 1903.

gante di un artefice si alterna colla vigorosa grandiosità che prevale nell'altro. Prevale, ma non esclude. Poichè la figura gentilissima, più che di morta, di dormiente, d'Ilaria del Carretto nel S. Martino di Lucca è un poema di grazia, un sogno di bellezza divina, e d'una dolcezza eterna.

Bene a ragione il Reymond riconnette, quindi, l'arte di Iacopo alle tradizioni e alle forme di Nicola Pisano, la cui opera nel pergamo di Siena deve avere esercitata su quello una azione profonda, segnata-mente per quel suo studio visibile di concentrare l'attenzione sulla figura umana, eliminando tutti quelli accessori della composizione, su cui con tanto compiacimento s'indugiavano i maestri fiorentini del tempo. Il che non esclude ch'egli tenga il debito conto delle manifeste derivazioni di alcuni motivi delle storie di San Petronio, dalle sculture di Giotto nel Campanile di Firenze. Che anzi per queste si può dire che, mentre Iacopo si ricollega da una parte alle tradizioni dei santi padri dell'arte rinnovata, dall'altra stende la mano a quest'ultimo eroe dell'arte declinante, Michelangelo, che nella Sistina riprodusse, fra diverse altre, la figura di Adamo scolpita dal maestro senese a Bologna, facendone la più bella figura nuda dell'arte moderna.

Con questi due maestri che stanno, per così dire, a cavaliere dei due secoli, s'inaugura la scultura toscana del Quattrocento. Della quale non è qui il luogo di rifare la storia, che dal Perkins alla Leader Scott, allo Schmarsow, al Bode, al Reymond e al nostro Venturi, ha avuti espositori ed illustratori egregi. Mi giova qui soltanto, prendendo occasione dal libro del critico francese, per molti rispetti pregevole ma spesso poco solido nelle argomentazioni e difettivo nei sillogismi, nè ancor libero da certi pregiudizi nazionali che già nel primo volume notammo ⁽¹⁾, mi giova, dico, sostare sopra alcuni punti, i quali mi sembrano meritevoli di maggiore attenzione per parte della critica moderna.

L'arte dell'oreficeria non fu solo scuola e disciplina ai maestri del Rinascimento toscano, ma talora gli orafi stessi furono artefici egregi, che prepararono il rinnovamento della scultura, specie del bassorilievo in bronzo e in marmo. Uno di questi fu quel Leonardo di ser Giovanni fiorentino che il Vasari, forse inesattamente ⁽²⁾, assevera avere educato

⁽¹⁾ Vedi quanto ne ho detto sopra.

⁽²⁾ VASARI, ediz. Milanese, II, 168.

nell'arte Luca della Robbia, ma che, ad ogni modo, « fu tenuto allor in Fiorenza il miglior maestro che fusse di quell'arte ». Chi guardi le meravigliose storie d'argento da lui eseguite circa il 1371 nel paliotto dell'altare di Sant'Iacopo a Pistoia, non tarda ad accorgersi che per larghezza di disegno, per il vigoroso carattere delle teste, per la ricchezza delle composizioni, per la bellezza della fusione, mentre ricorda Andrea Pisano e segnatamente l'Orcagna ⁽¹⁾, precorre e prepara il Ghiberti.

Ora il Ghiberti è stato, come scrive bellamente un critico tedesco ⁽²⁾, « il più glorioso rappresentante dell'arte gotica, che canta nelle opere di lui, il suo canto del cigno »; e a questa ammirazione dell'arte dei suoi predecessori (il Reymond ben lo dimostra) deve l'opera di lui quell'alta spiritualità e quella grazia elegante che solo può ispirare un sentimento vivo e profondo. Il *Commentario* stesso scritto dal Ghiberti spira questo vivo entusiasmo per l'arte del suo tempo, e specialmente per l'arte toscana fiorentina dopo l'età di Giotto. Nondimeno il Reymond attenua troppo l'elemento classico nell'arte del maestro fiorentino, che sappiamo essere stato uno dei più appassionati raccoglitori d'anticaglie nel suo tempo, e ammiratore dell'arte classica non meno del Brunelleschi e di Donatello. La figura di San Matteo all'Orsanmichele non è forse quella d'un oratore antico? Gli angeli dell'urna di San Giacinto al Museo Nazionale e gli altri nella storia del Battesimo nel San Giovanni di Siena, non sono i geni trasfigurati delle tombe pagane? E quella compostezza serena e armoniosa delle sue storie, quella nobiltà degli aggruppamenti e degli atteggiamenti e delle movenze delle sue figure, non spirano in lui dalle tradizioni e dalle forme classiche? ⁽³⁾.

Il vero è che egli seppe, come nessun altro anche dopo di lui, congiungere l'uno e l'altro elemento, e al senso della bellezza ideale di-

(1) Il VASARI (I, 443) lo dice, infatti, discepolo di maestro Cione, che sarebbe stato il padre dell'Orcagna.

(2) C. CORNELIUS, *Jacopo Della Quercia*, p. 58, Leipzig, 1896.

(3) Ecco perchè non so acconciarmi a vedere nel saggio di concorso per le porte del Battistero (ora al Museo Nazionale di Firenze), dove non solo il nudo della figura d'Isacco, ma l'agile figura d'uno dei servi, ha un sapore classico, vedere, dico, « più l'opera di Bartoluccio suo padre che del Ghiberti », come vuole il Reymond, p. 50. Anche già nella prima porta del San Giovanni, per esempio, nella storia dell'Epifania, queste tracce di stile classico sono visibili, e sempre più poi nei lavori successivi di lui.

sposare mirabilmente lo studio minuto, diligente e quasi realistico del vero ⁽¹⁾. Nella potente figura di Caino in atto di uccidere Abele, e nelle parti decorative nella principal porta del Battistero fiorentino il genio del Ghiberti rifulge d'una luce originale, spargendo con profusione signorile le forme, studiate dal vero, della vita vegetale ed animale, come nessun altro seppe fare prima di Luca della Robbia. Fiori e frutta, tra il fogliame denso, mirabilmente modellato in forma di festoni eleganti, fra cui s'inerpicano agilmente uccelli, s'incastrano conchiglie e locuste marine, s'insinuano serpentelli e cicale, s'affacciano piccole teste umane piene di vita, formano una ornamentazione vaghissima e delicata nella cornice delle Porte, la quale tradisce uno studio sollecito della natura viva, pieno d'amore e sentimento quasi primaverile della vita vegetale ed animale, associato ad un sottile discernimento artistico. E nelle storie una gran moltitudine d'animali i più diversi dà alla scena ricchezza e varietà nuova. Ora questo è realismo ben più vero e pieno di grazia che non siano gli stecchiti San Giovanni e le aduste Maddalene di Donatello; di quel Donatello, certo, possente ed originale artefice, ma che, in questi ultimi anni, è stato forse celebrato troppo in paragone, non già del merito suo grandissimo, ma di quello del suo competitore, il Ghiberti, e del suo geniale maestro ed amico, il Brunelleschi.

La cui parte anche nella storia della scultura fiorentina è, nel parer mio, troppo grande e troppo dimenticata anche dal Reymond, perchè non convenga spenderci qualche parola. Nelle non lontane onoranze Donatelliane a Firenze, parve si dimenticasse da molti che l'astro maggiore, nella cui orbita s'aggirano tutti i più luminosi ingegni di artefici del primo Quattrocento fiorentino, Masaccio, Paolo Uccello, il Ghiberti, il Donatello, Luca della Robbia, è il Brunellesco. Egli, multiforme e potente ingegno, per le sue grandi cognizioni meccaniche e matematiche, per la singolare conoscenza di Dante e della Bibbia, ammirato amico del grande Paolo Toscanelli e di Antonio Manetti, commentatore anch'egli della *Commedia*, e matematico egregio; egli veramente *spirito bizzarro*, orditore di burle geniali, come quelle fatte al Grasso legnaiuolo,

(1) Queste parole erano già scritte quando fu pubblicato un pregevole scritto del nostro Venturi sulla scultura toscana della età dell'oro, ove la mia opinione trova un'autorevole conferma.

è manifestamente considerato dai suoi concittadini d'ogni ordine, e dai più grandi uomini di Stato e di guerra del tempo suo, quale spirito veramente superiore, a cui si deve tributo di reverenza grande. I morsi stessi dell'invidia, i contrasti e le resistenze che incontrò nell'opera della cupola del Duomo, le satire di alcuni malevoli del tempo, sono prova e conferma di questa sovranità sua, troppo oggi dimenticata ⁽¹⁾.

Ora il posto che gli spetta nella storia della scultura, sebbene egli già per tempo e per impulsi generosi e nobilissimi intenti si volgesse ad altra arte, cedendo il campo altrui in quella, è pur sempre considerevole e grande: se si pensi che nel concorso per le porte del « bel San Giovanni » contese la palma al Ghiberti, e in qualche prova e gara amichevole mostrò di poter superare Donatello. Dei due bassorilievi, fatti come saggio per quel concorso, ed ora conservati nel Museo Nazionale a Firenze, la critica d'arte dal Cicognara al Semper e al Perkins ha dato costantemente un giudizio comparativo che si può riassumere nelle parole di quest'ultimo: « essere inesplicabile l'esitanza degli operai e dei giudici pel concorso, fra l'uno e l'altro saggio », tanto risulta evidentel a superiorità di quello del Ghiberti ⁽²⁾; e, come un altro critico recente soggiunge: « pochi esser coloro che non si risolvano a preferirlo all'altro del Brunelleschi » ⁽³⁾. Ora questi pochi sono venuti crescendo di numero, e un più equo giudizio comparativo si è fatto strada ⁽⁴⁾. Fra i quali ultimi mi è

⁽¹⁾ Il bellissimo libro di un solerte critico tedesco, Carlo von Fabriczy, di cui sotto faremo menzione, pubblicato pochi anni or sono, passò quasi inosservato fra noi. Sul Brunelleschi scultore vedasi l'articolo precedente.

⁽²⁾ PERKINS. *Histor. Handbook of Italian Sculpture*, London, 1883, p. 77: « When we compare the trial-plates of Ghiberti and Brunelleschi, we wounder that the judges should have hesitated between them ». SEMPER, *Filippo Brunelleschi*, Leipzig, 1878, p. 6.

⁽³⁾ LEADER SCOTT, *The Renaissance of Art in Italy*, new ed., London, 1888, p. 105: « There are few who will not readily second the decision of the judges in preferring Ghiberti's graphic picture in metal to Brunellesco's hard realistic composition ». Più equa si dimostrò la scrittrice nel libro *Filippo di Ser Brunellesco* by LEADER SCOTT, London, 1901, p. 21 e segg. Mi duole dover qui dissentire da un insigne critico d'arte, quale è il mio amico Adolfo Venturi, che testè si è pronunciato in favore del giudizio comparativo tradizionale.

⁽⁴⁾ Si veda, per esempio, il FABRICZY, *Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke*, Stuttgart, 1892, p. 14-17; BURCKHARDT BODE, *Cicerone*, ed. franc., Paris, 1892, p. 345, e PHILIPPI, *Die Kunst der Renaissance in Italien*, Leipzig, 1897, p. 121 e segg.

grato annoverare anche il Reymond. Certo, l'abilità tecnica della fusione è incomparabilmente maggiore nel Ghiberti; e chi ama la nobile euritmia delle linee, la composta serenità della composizione non può a meno di prediligere il saggio di colui che fu chiamato all'esecuzione dell'opera mirabile. Ma quanta maggiore è la vita, il movimento, la precisione delle forme, il netto taglio dei contorni nel rilievo brunelleschiano; quanto più energica ed evidente l'espressione del dolore nella figura del sacrificatore e della vittima; quanto rapido e risoluto il gesto dell'angelo che afferra il braccio di Abramo; quanta maggiore originalità e novità in tutta la scena! Il vero è che questi due saggi del 1401 stanno a capo di quelle due vie diverse in cui s'avanza la scultura fiorentina del Quattrocento, e il Brunelleschi vi apparisce come il vero maestro e inauguratore della energia e della ferezza realistica dell'arte donatelliana: realismo che va dalle figure assai volgari del gruppo della *Giuditta*, della *Maddalena* al Battistero, al *S. Lodovico* ora nel Refettorio di S. Croce; energia spirituale che tocca il sommo nel *San Giorgio*, nell'inarrivabile *San Giovanni* di casa Martelli, nella pacata solennità monumentale del *Gattamelata*, che negli anni romani di Donatello gli fu ispirata dal Marco Aurelio ⁽¹⁾. E tale maestro ci confermano essere stato il Brunelleschi già quelle due mezze figure di profeti nelle testate della mirabile tavola d'argento dell'altare di Sant'Iacopo nella cattedrale di Pistoia, che alle sue mani siamo oggi in grado di rivendicare, e che altrove io pubblicai, per la prima volta ⁽²⁾.

L'aneddoto dei due Crocifissi del Brunelleschi e di Donatello raccontato dal Vasari, e divenuto oramai celebre, può essere una leggenda; tanto più che è ignoto all'anonomo biografo più antico del Brunelleschi ⁽³⁾. Ma il senso che esso nasconde è non soltanto l'ammirazione del Vasari pel Brunelleschi, bensì la superiorità riconosciuta di questi su Donatello, più giovane di circa dieci anni; il che esclude che il Brunelleschi, come

⁽¹⁾ Di questa attinenza non ha tenuto conto nella sua bella illustrazione del *Gattamelata* donatellesco il VON GRAWENITZ, *Gattamelata und Colleoni*, Leipzig, 1906, p. 43 e segg.

⁽²⁾ *Rivista d'Italia*, 16 giugno 1899. V. qui sopra.

⁽³⁾ Vedi il mio studio *Della Vita di Filippo Brunelleschi attribuita al Manetti, con un nuovo frammento di essa tratto da un codice pistoiese del secolo XVI*, in *Archivio storico italiano*, 1896; vedi più sopra. Cfr. DOREN, nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXI Bd., p. 299 e segg., 1898.

anche il Reymond assevera male interpretando una espressione del Vasari, possa essere stato, nella scultura, discepolo di lui. La distanza fra i due Crocifissi è tale e tanta che piuttosto dovremmo dire la mirabile opera di Filippo essere una lezione e una protesta contro il crudo realismo a cui già si piegava il suo grande amico; imperocchè nessun contrasto maggiore può vedersi di quello che vi è fra la idealità severa e maestosa della figura creata dal Brunelleschi, e la durezza volgare e angolosa del Cristo scolpito da Donatello; sebbene fra l'una e l'altra figura apparisca evidente ed intenzionale un rapporto, per l'analogia visibile che corre fra essi nell'atteggiamento e nelle forme ⁽¹⁾.

Le due correnti che muovono, nella storia della plastica fiorentina di questo glorioso periodo, dal Ghiberti e da Donatello, si congiungono e si combinano, sebbene non in egual misura e al di fuori d'ogni studio e imitazione dell'antico, nell'arte di Luca della Robbia ⁽²⁾. Già questa specie di plastica smaltata e colorata, di cui egli, non primo ma più grande degli altri, fondava la bella tradizione domestica, è una forma d'arte che sta naturale mediatrice fra la scultura e la pittura. Onde è ben naturale che tragga partito da tutto quel ricco elemento decorativo e pittorico di cui si era valso il Ghiberti, che è stato detto giustamente l'iniziatore di questa plastica fiorentina della terracotta non ancora invetriata ⁽³⁾. Tutto l'elemento floreale di costui acquista vivezza e pittoricità maggiore nell'invetriato robbiano, ove pittura e scultura si disponano. Ma quello che più monta, Luca della Robbia, se deriva certe qualità tecniche e il metodo di comporre e aggruppare le figure dall'influsso di Donatello, per la cura assidua della nobiltà delle linee, della pura grazia dello stile, per la gentile delicatezza del sentimento, si discosta dalla foga incomposta dell'opera donatelliana, riprendendo la tradizione della

⁽¹⁾ Il qual fatto, se si mette in rapporto coll'altro della migliore informazione che il Vasari dimostra di avere, rispetto all'anonimo, circa l'opera del Brunelleschi nell'altare di Pistoia, prova che il Vasari non attinse soltanto a quella *Vita* anonima, secondo crede anche il Reymond; e come d'altronde risulta anche dai diligentissimi studi del Fabriczy sulle fonti della *Vita* vasariana del Brunelleschi.

⁽²⁾ Questa fusione della grazia ghibertiana col naturalismo di Donatello ha riconosciuto anche il BODE, op. cit., 1902, p. 9.

⁽³⁾ BODE, « Lor. Ghiberti als führender Meister unter den Florentiner Tonbildern des ersten Hälfte der Quattrocento », nell' *Jahrbuch J. K. Preuss. Kunstsaml.*, XXXV (1914), p. 71-89.

cara arte del Ghiberti. E da questi ereditò anche alcuni motivi, e segnatamente la predilezione per le figure degli angeli, e dei giovinetti leggiadri, nei quali infuse una vita di sentimento spirituale e una grazia che al Ghiberti mancò, e che fa di lui il Beato Angelico della plastica, il solitario creatore d'un'arte serenatrice dell'anima, di cui il segreto fu subito smarrito anche dai suoi seguaci. Dai gruppi di giovinetti salmodianti nelle cantorie dell'Opera del Duomo al suono del salterio, dei timpani e delle cetre, cantando gli uni inni e laudi al Signore, gli altri piegando le delicate membra in ritmo di danza, fino ai mirabili angeli della Sacrestia del Duomo, e agli altri, inarrivabili per sentimento, nel tabernacolo dell'Impruneta; e nella lunga serie delle sue Madonne, gentili per verginale maternità piena di grazia, e porgenti all'adorazione del popolo il florido e divino frutto delle loro viscere, sotto archi di fresco fogliame e di frutta d'oro, è tutta una fioritura di creazioni delicatissime, nelle quali si effonde l'anima raccolta e pensosa dell'artefice, meglio d'ogni altra forse rappresentativa dell'arte fiorentina; e quanto schiva dalle grandiose composizioni figurate di cui s'era compiaciuto il genio del Ghiberti e di Donatello, altrettanto disposta ad inserire l'opera sua ornamentale nei tranquilli spazi dell'architettura brunelleschiana ⁽¹⁾. E da questo delicato tipo d'arte non sembra essersi mai discostato Luca della Robbia; poichè, per quanto sottile industria adoperi anche il Reymond nel voler provare che a lui appartengono le figure degli Evangelisti nei peducci della volta della Cappella Pazzi a S. Croce, figure piene di nervosa fievolezza, io penso che pochi saranno convinti dalle sue ragioni ⁽²⁾. Che anzi lo svolgimento dell'ideal tipo della Vergine madre va dalla forma mae-

(1) SCHUBRING, *Luca della Robbia und seine Familie*, 1905, p. 3.

(2) L'opinione del barone Liphart, accolta da prima dal Bode e ora dal Venturi, ma non dal Fabriczy, che il disegno di questi Evangelisti appartenga al Brunellesco, può esser contestabile. Ma che queste figure siano opera di Luca, anche negli ultimi anni di sua vita, come crede il Reymond, mi sembra anche meno verosimile. Il confronto cogli Apostoli, opera certa di Luca, nella stessa cappella, è troppo eloquente. Uno dei caratteri costanti delle figure di Luca è la brevità delle gambe dal ginocchio in giù, dove qui si trova il contrario: e il modo di panneggiare è tutt'altro, il sentimento, da quello proprio di lui. Forse potrebbe avere più fondamento l'opinione del Bode, *Italien. Bildauer der Renaissance*, Berlin, 1887, p. 83, il quale attribuisce questa diversità di stile alla cooperazione d'Andrea della Robbia nelle figure degli Apostoli.

stosa delle più antiche immagini plasmate da Luca, verso la significazione dei sentimenti più intimi, e dalla gioia serena delle prime alla pensosa mestizia delle Madonne d'epoca più tarda, fino alla dolce Madonna di Genova spirante una trepida tenerezza materna e a quella deliziosa Vergine che sta nel fregio del tabernacolo all'Impruneta, della quale lo storico francese scrive degnamente: « opera impareggiabile che farà trasalire il cuore di tutte le madri! Non mai un artista ha saputo dir meglio la bellezza, la fragilità inconsapevole dei fanciulli, e insieme la tenera sollecitudine del cuore materno. Dinanzi a tale opera bisogna tacere, perchè tutto ciò che si potrebbe dire è vano. Bisogna inginocchiarsi e adorare per ammirare ». E ammirare ed amare l'opera insigne e l'artefice, conviene a chi guardi il mirabile gruppo della *Visitazione* a S. Giovanni di Pistoia, dopo strane attribuzioni ora rivendicato generalmente a lui dagli storici più recenti di Luca e dei suoi successori (*).

Con Luca della Robbia si chiude il ciclo glorioso della scultura fiorentina del primo Quattrocento, e si apre il nuovo della seconda generazione. Perchè egli non è soltanto il capo d'una grande famiglia d'artefici che continuarono la tradizione della plastica smaltata e policroma, bensì ancora, non meno di Donatello, è il progenitore di tutti quegli scultori dalla grazia elegante e fiorita che illustrarono la seconda metà di quel secolo, Mino, Desiderio, i Rossellini, Benedetto da Maiano; i quali sul ceppo rude di Donatello s'innestano come fiori di grazia soave; e come uno stormo di uccelli graziosi e canori empiono l'aria di questa primavera dell'arte fiorentina, finchè con audace volo d'aquila, muovendo dall'opera di Donatello, si leva su il terribile Michelangelo, di cui si può dire veramente come dell'Anteo dantesco:

E come albero in nave si levò.

(*) Così il BODE, op. cit., p. 189 e segg. « L. della Robbia », nell'*Jahrbuch der preuss. Kunstsammlung*, 1903; la CRUTTWELL, *Luca della Robbia and its successors*, London, 1902; l'ALLAN MARQUAND, *Luca della Robbia*, London, 1914. Non così l'HORNE, « Notes on Luca della Robbia », nel *Burlington Magazine*, ottobre 1915. Incerto si mostra lo SCHUBRING, *Luca della Robbia und seine Familie*, Bielefeld u. Leipzig, 1905, p. 89. I documenti pubblicati da P. BACCI ci lasciano incerti.

IV.

DOMENICANI, FRANCESCANI E PITTORI DEL SECOLO XIV.

Che il rinascimento delle arti in Italia si congiunga alla successione dei diversi ordini monastici lungo il Medio Evo è cosa a tutti nota oramai. Come nel primo Medioevo l'ordine Benedettino fu quasi il vigile asilo della cultura occidentale e dell'arte, e più tardi la architettura fiorì nei chiostri del Cluniacensi e dei Cistercensi, così col sorgere della borghesia e dei liberi Comuni nel sec. XIII i nuovi ordini religiosi, dei Mendicanti e dei Predicatori, più vicini al popolo, si valsero ancor più delle arti come mezzo d'insegnamento, sebbene per diverse vie e secondo lo spirito diverso del loro istituto. Se l'anima popolare italiana trovò la sua espressione più adeguata nell'opera e nello spirito di Francesco e dei minoriti, e della profonda efficacia che questa esercitò sugli spiriti e sugli animi son documenti le *Laudi* di Fra Jacopone, i versi dell'XI canto del *Paradiso* in lode dell'Assisiense, e le figurazioni francescane di Giotto; il sistema dottrinale della Chiesa e l'ortodossia della fede ebbe, come sopra dicemmo, nei Domenicani (*Domini-canes*) i suoi più vigili difensori. E come la pittura che seguì la idea francescana più si compiacque della figurazione leggendaria e narrativa della vita di Cristo e di Francesco e dei santi, così, invece, i Domenicani chiesero all'arte la rappresentazione allegorica e il simbolo dottrinale ⁽¹⁾. Se potè man-

(1) Il solo esempio che io conosca di figurazione allegorica e di un trionfo ideale nel sistema delle scienze in chiesa francescana è il fresco rappresentante il Trionfo (di S. Agostino o di S. Bonaventura Francescano) nella parete di una cappella nella chiesa di S. Francesco di Pistoia. Una debole riproduzione ne ha potuto dare il GIGLIOLI, *Pistoia nelle sue opere d'arte*, pp. 119 e 122 (Firenze, 1904). Il dipinto apparisce di mano senese, forse di Pietro Lorenzetti.

care ai Domenicani, come l'Hettner disse, « la poesia della leggenda » ⁽¹⁾: ancorchè la « Leggenda aurea » di Jacopo da Varagine e le « Vite dei Padri » di Fra Domenico Cavalca, domenicani entrambi, servissero quasi di testo alle figurazioni pittoriche delle leggende dei Santi, certo è nondimeno che l'arte ispirata dall'ordine dei Predicatori più che a narrare mirò ad insegnare, più che alla fede e all'animo intese ad istruire l'intelletto della dottrina scolastica ed ecclesiastica: intento non meno alto e degno dell'altro.

Ma poichè dell'azione ideale che il movimento francescano esercitò sull'arte altri, e specialmente il Thode, hanno largamente ragionato, e dal Padre Vincenzo Marchese fino all'Hettner e al Kraus e quanto io stesso altrove ne ho detto, non sono mancati gli studi sull'arte Domenicana, a me giova fermarmi alquanto sopra un aspetto, non considerato da altri, di queste attinenze: la preferenza che gli ordini monastici ebbero per alcuni pittori o per alcuni gruppi e scuole di pittori nel sec. XIV e XV. Nell'arte dell'Italia centrale abbiamo, difatti, alcuni grandi cicli di pitture murali ben distinti fra loro anche per gli artefici che principalmente vi operarono. Centri francescani sono, in primo luogo, la Basilica assisiata, S. Croce di Firenze: e in secondo luogo tutte le chiese francescane delle minori città toscane, come Arezzo, Siena, Pistoia, Pisa. Centri domenicani furono invece S. Maria Novella di Firenze (S. Marco fiorì all'arte più tardi) e il Camposanto pisano. Il Supino ⁽²⁾ ha ben dimostrato che le composizioni pittoriche che ne adornano le pareti, per le idee che rappresentano, entrano nella maniera scolastica dei Domenicani: e che probabilmente furono suggerite e ispirate dai Domenicani di S. Caterina, Fra Giordano da Pisa, Fra Domenico Cavalca, Fra Bartolomeo da S. Concordio, ed io aggiungo Fra Jacopo Passavanti che fu poi priore del Convento domenicano di S. Maria Novella. Notevole è, difatti, che nella *Storia della fabbrica del mondo* di Pietro di Puccio, sia in basso dipinta la figura di Tommaso d'Aquino ⁽³⁾. E non solo pei soggetti, sì anche per gli artefici che vi operarono: poichè

(1) HETTNER, *Italienische Studien*, Braunschweig, 1879, p. 97-154, e *Zeitschr. für bild. Kunst*, XIII, 1. Cfr. la giusta critica che ne fa il KRAUS, *Gesch. d. Christl. Kunst*, II, 2, Freiburg, 1900, p. 138 e seg., cfr. sopra.

(2) SUPINO, *Arte Pisana*, Firenze, 1904, p. 295 e seg.

(3) SUPINO, *Il Camposanto Pisano*, Firenze, 1896, p. 182.

è già stato notato che alcuni freschi del Camposanto rivelano la stessa mano che operò in alcuni almeno dei freschi che adornano la Cappella degli Spagnoli, quella di Andrea Bonaiuti.

In Firenze contendeva ai due ordini maggiori il vanto di favorire l'arte, dal secolo XIV in poi, anche l'ordine Agostiniano. Il Convento di Santo Spirito fu la terza grande palestra specialmente per i pittori trecentisti, insieme colla francescana S. Croce e la domenicana S. Maria Novella, prima che partecipassero al movimento dell'arte i Camaldolensi e i Carmelitani. Che se nessuno poteva gareggiare coi Domenicani per la originale tradizione di artisti che escirono da quell'ordine monastico, i Francescani e gli Agostiniani li emularono nel rivestire le loro chiese e conventi coll'opera dei maggiori artefici del tempo. Oggi noi abbiamo perduto questo grande ciclo di freschi del chiostro di S. Spirito: ma il Vasari abbonda di straordinarie lodi per i dipinti che vi avevano condotti Cimabue, Stefano, il Barna e il Lorenzetti senesi, Taddeo e Angiolo Gaddi, Tommaso di Stefano e molti altri dei più insigni pittori del Trecento. Più tardi si aggiunsero altri due ordini monastici: il Convento camaldolense di S. Maria degli Angeli, donde escì Lorenzo Monaco, e fu una nobile scuola di miniatori; e il Convento del Carmine che già patrocinatore di artisti come Giotto, il Gaddi, Spinello, lo Starnina, sorse alla gloria di vero santuario dell'arte con Masolino, Masaccio, Fra Filippo e Filippino Lippi. Nell'animare il giovine Filippo Lippi all'arte, in quei consigli che hanno suggeriti mirabili versi al Browning, il Priore del Carmine di Firenze doveva essere indotto dalla speranza che il giovine così promettente all'arte, prometteva anche alla gloria dell'Ordine onore non minore che non avrebbe fatto con opere di pietà.

Una viva emulazione vi era (e durò fino ai secoli più tardi) fra i diversi ordini monastici nell'adornamento artistico delle loro chiese, sia con freschi, sia con tavole, che ispirassero fervore religioso e narrassero la gloria dei santi dell'Ordine⁽¹⁾; emulazione che mal si è detto convertirsi in gelosa rivalità. A tutti è nota l'emulazione dei Francescani e dei Domenicani. Ma qui accade notare che anche gli artefici spesso si facevano ministri di codesta mutua gara. Anche il pio Fra Angelico in uno dei suoi « Giudizi finali » metteva molti Francescani fra i reietti; e

(1) Cfr. EDW. STRUTT, *Fra Filippo Lippi*, p. 163, London, 1901.

S. Domenico alla destra, S. Francesco alla sinistra del Cristo giudice. Così l'Orcagna nel dipingere il *Paradiso* nella chiesa domenicana di S. Maria Novella, ponèva S. Domenico nella gloria delle più alte sfere di santi, mentre S. Francesco collocava assai gradi al di sotto; e secondo alcuni, figurando il *Giudizio* nella chiesa francescana di S. Croce, aveva dipinto un frate domenicano, il quale uscendo ipocritamente dalla schiera dei dannati si studiava di cacciarsi furtivamente in quella degli eletti, mentre un frate francescano che era del bel numero lo additava ad un cherubino ⁽¹⁾.

Ma quello che ci par degno di nota si è che questi ordini monastici, e specialmente il francescano e il domenicano di cui ci avanzano maggiori notizie e monumenti artistici, prediligevano pittori diversi gli uni dagli altri. Naturalmente doveva avvenire che un artefice il quale avesse con soddisfazione dei monaci lavorato in una lor chiesa, venisse chiamato da un altro convento dello stesso ordine. Percorrendo le stesse *Vite* del Vasari per quel tempo in cui gli ordini religiosi avevano ancora gran parte nella decorazione artistica delle loro chiese, si direttamente si per mezzo dei patronati privati delle cappelle, si vede chiaro come molti pittori erano addetti più all'uno che all'altro di quegli ordini. Spinello aretino è chiamato a lavorare a S. Miniato a Monte da D. Jacopo d'Arezzo abate nell'Ordine olivetano; dallo stesso abate è poi condotto a decorare la chiesa di S. Bernardo d'Arezzo del medesimo ordine e in fine a Monte Oliveto di Chiusino in quel di Siena, che era il convento più cospicuo degli Olivetani. Il Barna da Siena lavora invece principalmente nei conventi agostiniani. Dapprima, secondo il Vasari, in S. Agostino di Siena, poi in S. Agostino di Arezzo, e infine in S. Spirito di Firenze, chiesa degli Agostiniani, come nella chiesa agostiniana dello Spirito Santo di Arezzo. Così Masaccio che, probabilmente per mediazione del suo conterraneo Masolino, lavorò al Carmine di Firenze, prima nella *Sagra* del chiostro, poi nella Cappella Brancacci, fece una nelle ultime cose sue nella chiesa del Carmine di Pisa. Queste coincidenze non possono essere meramente accidentali. Benozzo Gozzoli, discepolo del domenicano Fra Angelico, è chiamato a Pisa a dipingere la gloria di S. Tommaso e nel Camposanto, la cui decorazione, come

(1) Così il Moisé, *S. Croce di Firenze*, Firenze, 1845, p. 113.

vedemmo, fu probabilmente suggerita dai Domenicani di S. Caterina. Negli ultimi anni, si ricovera nel convento di S. Domenico di Pistoia, ed ivi è temporaneamente seppellito. Così un prediletto dai Domenicani sembra essere stato Filippino. Lippi, che in S. Maria Novella dipingeva la Cappella di Filippo Strozzi ed era chiamato a celebrare la glorificazione e il trionfo di S. Tommaso nella chiesa domenicana di S. Maria sopra Minerva, a Roma.

Ma se risaliamo all'arte del secolo XIV, la gara fra Domenicani e Francescani apparisce anche dalle preferenze che ciascuno dei due Ordini aveva per alcuni pittori. Cimabue aveva dipinto per S. Croce di Firenze, in S. Francesco di Pisa, nella Basilica assisiata. Come altrove ho notato ⁽¹⁾, Giotto, il quale aveva pur le sue case nel popolo di S. Maria Novella, non solo non lavorò mai in essa, ma nemmeno in alcun'altra chiesa domenicana. Il Crocifisso che eseguì per S. Maria Novella fu, come è noto, fatto per devozione di Rinuccio di Puccio nel 1312 ⁽²⁾, cioè per allogazione privata. Invece egli dipinse sempre in chiese francescane, come ad Assisi, in S. Croce, a Santa Chiara di Napoli. E come Giotto, Taddeo Gaddi e gli altri della famiglia lavorarono in S. Croce, dove ebbero la loro sepoltura, in S. Francesco di Pisa e forse di Pistoia e ad Assisi; ma non mai, come è escluso pel capitolo degli Spagnuoli, in chiese domenicane. Nello stesso modo altri discepoli di Giotto, come Puccio Capanna, dipinsero in S. Francesco d'Assisi e nella chiesa francescana di Pistoia; o, come Giuliano da Rimini, in S. Chiara di questa città e in S. Francesco di Bologna. Giovanni da Milano, discepolo di Taddeo Gaddi, dipingeva la Cappella Rinuccini in S. Croce, e un ultimo dei giotteschi fiorentini, Niccolò di Pietro Gerini, dipinse in S. Croce e nei Capitoli delle chiese francescane di Prato, di Pistoia e di Pisa.

Altri artefici invece erano generalmente a servizio dei Domenicani. Maestro Stefano, di cui il documento pistoiese più volte addotto, dice « sta in chasa dei frati Predicatori » (cioè S. Maria Novella), è quegli che dipingeva nel chiostro del convento la figura di S. Tommaso a piè

⁽¹⁾ *Nuova Antologia*, 16 aprile 1903.

⁽²⁾ VASARI, ed. Milanese, I, 329; CROWE e CAVALCASELLE, ed. it., I (1886): nuova ediz. inglese (1903), II, p. 66.

della croce, menzionata dal Ghiberti e dal Vasari ⁽¹⁾, e nella stessa chiesa la cappella dei Gaddi ⁽²⁾, sembra essere stato fra questi; sebbene, stando al Vasari, avesse dipinto anche una cappella nel tramezzo di S. Croce. E mentre i Gaddi lavorarono di preferenza in chiese francescane, Andrea Orcagna e Nardo pare sieno stati favoriti dai Domenicani: poichè in S. Maria Novella, oltre il coro e la cappella Strozzi, avevano dipinto, come il Ghiberti dice, moltissime altre cose. E colla scuola dell'Orcagna era congiunto, come abbiamo veduto nel documento pistoiese, quel Francesco Traini che nella chiesa domenicana di Pisa aveva figurate le *Storie di San Domenico* e il *Trionfo di San Tommaso*; a quel modo che pure aveva fatto Andrea Orcagna nel polittico che adorna la Cappella Strozzi in Santa Maria Novella; mentre egli stesso, o un suo seguace, dipingeva la gloria dell'Ordine in una tavoletta cuspidata, ora nella sacrestia di quella chiesa.

Conseguenza di questa distinzione fra due gruppi di pittori, la quale ben s'intende non può essere recisa ⁽³⁾, è che quando dobbiamo cercare gli autori di alcuni cicli di freschi come la Cappella degli Spagnuoli e il Camposanto pisano dobbiamo di preferenza cercarli fra quegli artefici, che eran favoriti dall'ordine religioso, a cui quei cicli pittorici più o meno direttamente appartenevano. Che qualche affinità, quanto alla ispirazione domenicana e agli artefici che vi ebbero parte, corra fra la Cappella degli Spagnuoli e il Camposanto pisano appariva già anche dalle somiglianze che il Cavalcaselle notò fra i dipinti che i documenti pisani attribuiscono ad un Andrea da Firenze e quelli delle pareti del capitolo di S. Maria Novella, e dalle affinità che la volta di questo capitolo presenta colle *Storie di S. Ranieri* dipinte da Antonio Veneziano. E forse per questa via possiamo ritornare in certo modo alla tradizione vasariana per il *Giudizio*, il *Trionfo della Morte* e l'*Inferno* nel Camposanto pisano. Giova ricordare che Nardo fra-

(1) VASARI, ed. Milanese, I, 419.

(2) WOOD-BROWN, *The Dominican Church of S. Maria Novella*, Edimburgh, 1902.

(3) Specialmente per i pittori senesi, fra i quali per esempio Ugolino, stando al Vasari, aveva dipinto la tavola dell'altar maggiore così di S. Maria Novella come di S. Croce. Anche l'Orcagna, secondo il Vasari, aveva dipinto una parete in quest'ultima chiesa: e così dicasi per Tommaso di Stefano detto Giotto e per altri.

tello dell'Orcagna non è per noi una incognita: che a lui principalmente il Ghiberti attribuisce le pitture della Cappella Strozzi di S. Maria Novella; e che il nome Nardo può esser benissimo abbreviativo di Bernardo e non soltanto di Leonardo, come osservò il Milanese (*Vas.*, I, 594) e tutti, non so perchè, dietro lui tengono per fermo. Onde se il *Libro d'Antonio Billi*, una delle fonti vasariane, attribuisce a un Bernardo l'*Inferno* del Camposanto pisano, nulla vieta che esso sia quel Nardo che una simile composizione aveva eseguita nella Cappella Strozzi di Santa Maria Novella.

Ad ogni modo, seguendo il criterio di verosimiglianza storica da noi indicato, doveva indurci ad escludere dal novero dei possibili autori dei freschi della Cappella degli Spagnuoli (e forse anche del Camposanto pisano), i Gaddi e i loro seguaci, e forse anche, oltre Simone di Martino, Lippo Memmi e i Lorenzetti che sembrano essere stati preferiti dai Francescani. E inversamente, applicando questo concetto ai dipinti che ornano il coro, le cappelle e il capitolo di S. Francesco di Pistoia, dovremmo pensare, oltrechè a Puccio Capanna a cui secondo il Vasari appartenevano i freschi del coro (e di un discepolo di Giotto che ha riprodotto le composizioni del maestro ad Assisi parlano infatti i frammenti da poco scoperti), per la cappella a destra della principale ai Lorenzetti e a Lippo Memmi che avevano dipinto due tavole per la medesima chiesa, una delle quali, quella di Pietro Lorenzetti, è ora negli Uffizi; mentre lo stile dei freschi nella seconda cappella a sinistra ricorda la maniera di quelli eseguiti da Bernardo Daddi in un'altra chiesa francescana, S. Croce; e quelli della volta del capitolo fanno pensare a Niccolò Gerini che aveva frescato altre due sale capitolari francescane e a Prato e a Pisa. Così l'analisi stilistica e la ricerca dei documenti può essere, per la critica, avviata ed avvalorata da quest'ordine di considerazioni generali, confortate da una serie di fatti che auguriamo vedere accresciuta per opera degli studiosi della nostra antica arte, e da chi si accingerà un giorno a rifare questa storia della emulazione artistica fra i due ordini nobilmente e fraternamente rivali.

V.

ARTE SENESE ED ARTE FIORENTINA

Mentre l'april nuovo esultava nella terra e nel cielo, annunziando la vita rinascente nella festa dei fiori e nel volo canoro degli uccelli, Siena apriva, nel 1904, il suo cuore ospitale, chiamando ad una festa della bellezza e dell'arte. La città piena di grazia, la città che il Tommaseo disse gentile come una ecloga vergiliana, celebrava la sua più pura gloria, raccogliendo i frutti di quella sua solitaria e quasi ombrosa indipendenza in cui la sua postura e l'indole nobilmente altera del suo popolo l'hanno per secoli mantenuta. Certo, anch'essa non meno di altre città ha saputo aprir le sue porte ai venti della vita moderna, anche se talora « contrari alla vita serena ». Ma ella sente che la sua grandezza sta principalmente nelle sue gloriose memorie, la sua nobiltà in ciò che essa ha recato sull'ara delle più pure idealità dell'anima umana, la religione e l'arte, queste che vorrei dire le due ali dell'anima nel suo volo verso la patria ideale. E d'altronde, della vita moderna è pure parte vitale questo culto reverente del passato, e della pura arte dei maestri primitivi che Siena quasi solamente conobbe, ed alla quale dette il fiore dell'anima sua. Il naturalismo originale dell'arte fiorentina, già presente nell'opera iniziale di Giotto, consentì alla scuola della città a Siena rivale di continuare la sua vita e di espanderla anzi nelle eleganti forme dell'arte del Quattrocento e nella opulenza magnifica del Cinquecento. Ma quell'alata spiritualità che è carattere proprio dell'arte senese, già fissata nelle pitture di Duccio di Buoninsegna, sebbene tenacemente conservata dai suoi successori lungo il corso di due secoli, non poteva a lungo che inaridire e isterilire. La grazia del fiore quanto è più viva, tanto è più effimera e caduca. Senza dubbio, la buona novella che Giotto annunciava

nella acerba primavera della Rinascita, cadeva in Siena sul miglior terreno che non in altre città. E questo fu seme che fruttificò in Simone di Martino e specialmente nei Lorenzetti. Ma costoro e gli altri seppero accoglierlo ed elaborarlo nella forma originale dello spirito senese, tutto formato di poesia e di grazia. Dal momento in cui Duccio fermò nella pala d'oro della cattedrale di Siena i caratteri indelebili della scuola, questa, più fedele che la sua vicina e rivale alla tradizione orientale, più sensibile allo splendore esterno delle cose, e più schiva insieme di piegare l'immaginazione allo studio del vero e di contenerla in quella sobrietà di forme che lo studio del vero persuade e insegna, conservò sempre con perseveranza mirabile il crisma segnato dalla sua vocazione originale. Così dove i fiorentini, dietro le orme maestre di Giotto, predilessero i larghi e sobrii partiti, la linea ferma e severa, il rilievo vigoroso e il colore gagliardo, i senesi indussero alla vivace e delicata colorazione, alla grazia della espressione effusa in tenerezza gentile, alla eleganza dei particolari e al gusto della ricca ornamentazione; onde lumeggiarono le loro tavole, e talora i loro freschi, di dorature arabesche e di rilievi con sottile lavoro condotti, di fregi e d'intagli con bizantina squisitezza rifiniti. Quello spirito vivace ed alquanto ambizioso onde l'austero poeta fiorentino punse la gente senese, come la «francesca» dalla quale per l'invasione gallica si volle derivata, si riflette tutto nell'arte fiorita e gentile di cui Siena fu madre. Anche la scultura senese che, dopo Giovanni Pisano, estese l'opera sua largamente fino nella Italia meridionale con Tino di Camaino, Agostino ed Angelo, o Cellino di Nese e gli altri, se portò dovunque la grazia amabile ed elegante, cioè le qualità pittoriche della scultura, non ebbe mai l'energia grandiosa delle forme, che è la gloria e la forza dell'arte plastica. Solo in Jacopo della Quercia spirò per un momento l'alito d'una vita possente e gagliarda nella tradizione dell'arte senese: quell'Jacopo, di cui la Mostra senese rivelò nuove meraviglie. E dico «per un momento»; perchè Jacopo, che nel regno dell'arte senese è sovrano come Caterina Benincasa in quello dello spirito, congiunge la maschia potenza onde prelude a Michelangelo, al lume della più squisita grazia amorosa, come nella figura d'Ilaria del Carretto a Lucca, e in quelle delle vaghe femmine coi putti che sorgevano un tempo sulla Fonte Gaia. E se coi Turini e con Neroccio la scultura senese accenna a continuare nella

via in cui si era messo con maschio ardimento il grande Jacopo, col Vecchietta e con Francesco di Giorgio ritorna ben presto all'amabile e languida grazia feminea dell'antica tradizione senese.

Amabile grazia feminea veramente questa dell'antica arte senese; frutto gentile di un popolo pieno d'imaginosa affettività, e mosso sempre da un impeto mistico, che della città madre di tanti artefici e poeti fece anche una cuna di santi e di eretici. Ricordate l'atto di misericordiosa tenerezza con cui la popolana senese Usiglia, come narrano le cronache senesi, salvò tanti fiorentini devoti a morte, nella battaglia di Monteaperti; questa tenerezza che fa dell'antica popolana una sorella di Caterina Benincasa? Ricordate le soavi parole che la Santa senese scriveva dei suoi concittadini al Pontefice: « Se gente è al mondo che si possino pigliare con amore, sono essi »? E non sentite tutta la tenerezza affettiva dell'anima senese nelle parole sospirose che Dante fa dire alla Pia? Ora si può dire che di questa feminea tenerezza e di questi amorosi sensi è cosparsa tutta l'antica arte senese. Se i Goncourt dissero che le pitture senesi paiono tante preghiere, si potrebbe con non minor ragione soggiungere che le preghiere dei pittori senesi sono tutte una delicatissima poesia. Così prega Guido a piè della più antica tavola senese in versi leonini:

Guido de Senis, me diebus depinxit amoenis
Quem Christus lenis, nullis velit angere poenis;

e con più soave atto di adorazione, nella sua pala d'oro, Duccio di Buoninsegna:

Mater Sancta Dei, sis causa Senis requiei
Sis Ducio vita te quia pinxit ita;

o Simone di Martino nel gran fresco della Sala del Consiglio:

Salvet Virgo Senam Veterem quam signat amœnam,

Non è meraviglia quindi che la verginale maternità della « piena di grazia » sia il tema prediletto dell'arte senese. *Sena civitas virginis*, sta scritto nella allegoria del Lorenzetti nel Palagio del Comune e nelle antiche monete senesi. Mentre Giotto e la sua scuola distesero sulle

pareti delle chiese francescane le istorie del poverello d'Assisi, o sulle grandi croci greche pendenti sulle iconostasi dei presbiteri o nei tramezzi delle chiese i maestri fiorentini e aretini dipinsero gli spettrali enormi crocifissi, l'arte senese consacra alla Vergine i migliori momenti della sua breve vita. Comincia coll'austera *Madonna* di Guido e colla celebre pala di Duccio, che al suono delle trombe d'argento i magistrati del Comune e il popolo senese portarono trionfalmente alla Cattedrale; e posero poi sull'altare medesimo dove stava innanzi quella *Madonna delle Grazie* da cui il popolo con tanta veemenza aveva implorata misericordia durante la battaglia di Monteaperti, e a cui attribuiva la grazia della vittoria gloriosa. Continua poi colla solenne figurazione della Vergine regina dei santi e degli angeli nella *Maestà* della sala grande del Palagio senese dipinta da Simone di Martino, e coll'altra che Lippo Memmi riprodusse da quella nel Palagio del Comune di S. Gimignano. Si moltiplica nelle immagini della Vergine che i due Lorenzetti dipinsero ad Arezzo, a Pistoia, a Massa marittima, e Sano di Pietro e Matteo di Giovanni e gli altri sparsero per tutta la loro terra; per terminare nelle storie della Madonna che Taddeo di Bartolo figurò in San Francesco di Pisa, e nel meraviglioso transito della Vergine da lui colorito nella cappella del Palagio pubblico della sua città. Non mai forse la beatitudine di coloro che tributano un culto amoroso e l'estasi del rapimento celestiale furono espressi con tanto poetica grazia come nelle teste degli Apostoli intenti, e nella figura della Vergine dal manto costellato, a cui tende le braccia Cristo, discendente a lei fra una moltitudine di cherubini volanti ⁽¹⁾.

Nè a questa ingenua fede, a questa tenerezza devota per colei che parve il simbolo dell'amore più alto, ispiratrice vera della pittura senese, contrasta, se non in apparenza, la grande allegoria civile nella pittura di Ambrogio Lorenzetti. L'idealismo della scuola senese si rivela non meno che nella rappresentazione mistica della « femminilità eterna », espressa in forme d'ineffabile tenerezza materna nelle immagini dagli occhi semichiusi, dal sorriso tenue e fuggitivo, anche nella figurazione austeramente simbolica; poichè questa, di sua natura astratta, pre-

(1) In questo mi discosto dal severo giudizio datone da A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, V, 1905.

scinde dalla osservazione e dalla imitazione della realtà, e si alimenta solo della imaginazione e della riflessione.

Una tale arte non poteva non avere che una intensa ma rapida vita. Come quei piccoli esseri viventi che muoiono nell'atto stesso in cui generano, l'arte senese perdè ogni ragion di essere come forma indipendente quando dette le sue tradizioni e i suoi modi alle altre; quando cioè trasfuse in altre la sostanza della sua vita. C'è un momento, dopo la morte di Giotto e nella seconda metà del Trecento, in cui la pittura fiorentina accoglie la luminosità vivace e la gaiezza propria dei maestri senesi. L'Orcagna, il Daddi, Jacopo del Casentino, Andrea Bonaiuti, Lorenzo Monaco e Fra Angelico, indicano codesta penetrazione di elementi senesi nella tradizione giottesca, di cui è documento massimo la Sala Capitolare di S. Maria Novella. E più lontano ancora, la pittura senese fa sentire i suoi influssi nell'Italia meridionale. Simone di Martino opera nella chiesa di S. Lorenzo, e la sua scuola apparisce nelle pareti severe della Incoronata Napoli, come ha provato la critica recente. Ma la vera eredità della scuola senese passò nell'arte umbra, la quale cominciò a fiorire, quando oramai volgeva al tramonto la breve ma fulgida giornata di quella. Tutta la ingenua poesia, tutta la mistica esaltazione dei senesi, si compose nelle sobrie forme dell'arte dell'Alunno, di Gentile da Fabriano, del Caporali e dei loro successori. Dopo quel tempo, Siena non vive più, nè politicamente nè artisticamente, di vita propria e possente. Potè bensì la mostra del 1904 odierna rivelarci qualche nuova grazia nei Quattrocentisti senesi; poterono gli ardimenti vivaci del Sodoma risvegliarne per un momento gli antichi spiriti. Ma Siena dovrà ripetere il catulliano

Fulsere quondam candidi tibi soles,

e il Beccafumi e il Pacchia e gli altri fino al Vanni, non ci offriranno che dei vani conati di resurrezione di una vita che oramai aveva perduto la sua sostanza, quasi fiore inaridito che abbia perduto la sua fragranza originale. Finchè i Senesi rimasero fedeli all'impulso spirituale della loro arte — e tracce se ne trovano fino nei tardi dipinti del Vanni — ad attestare il loro fervore religioso circondarono le loro figurazioni sacre di tutta quella minuta opera decorativa, che impedì loro di liberarsi, anche quando trattarono vasti soggetti, dai difetti propri dei

miniatori. E se miniatore si rivela ancora evidentemente Duccio, miniatore è pure in sostanza il Lorenzetti nelle sue allegorie del Palazzo pubblico di Siena; come ricche di minuti particolari narrativi e piene d'episodi sono le storie dei *Solitari della Tebaide* e del *Trionfo della morte* nel Camposanto pisano, se s'hanno a credere opera di suoi seguaci; e tale si mantiene pure Simone di Martino fino nelle ultime cose sue ad Avignone. Le grandiose composizioni drammatiche dei maestri fiorentini, a cominciare da Giotto fino a Donatello, mancarono veramente ai Senesi; se ne toglì i freschi del Barna a S. Gimignano e quelli di Domenico di Bartolo all'Ospedale della Scala. E se dramma, e vivissimo, vi è nelle storiette dell'ancòna di Duccio, o in quelle di Simone Martini già esposte nella mostra londinese del Burlington Club ⁽¹⁾, e in tante altre piccole storie allegoriche di Sano di Pietro, si tratta pur sempre di storie dalle piccole proporzioni, con paziente cura elaborate, non mai delle epiche composizioni onde Giotto e i suoi copersero le ampie pareti delle chiese francescane e domenicane. La pittura senese cerca non il grandioso, ma il prezioso e il grazioso: con una specie di amabile e cavalleresco romanticismo che la pervade tutta fino allo *Svenimento di S. Caterina* del Sodoma e più oltre.

Chi volesse istituire un confronto intuitivo fra la severa e robusta e talora anche disadorna arte fiorentina e la gaia e fiorita arte dei Senesi potrebbe, come suggeriva lo Schubring ⁽²⁾, nel primo corridore degli Uffizi a Firenze ragguagliare la ricca *Annunciazione* di Simone Martini, tutta fulgente d'oro, tutta preziosamente arabescata e spirante una dolce sentimentalità dai volti della Vergine ritrosa e dell'angelo con sacerdotale maestà annunciatore, con la sobria ed austera e quasi disadorna *Madonna fra due Santi* di Bernardo Daddi fiorentino, cui si vedeva prosima la soave *Madonna circondata dagli Angeli* di Pietro Lorenzetti, tutta azzurro celestiale. E più manifesto apparirà il contrasto fra le due

⁽¹⁾ Vedi un articolo del FRIZZONI, ne *L'Arte*, agosto 1904. Cfr. anche su questi caratteri dell'arte senese il SYMONDS, *Il Rinascimento in Italia*, trad. italiana, Firenze, 1879, p. 190 e segg., e in vari scritti del VENTURI, ne *L'Arte*; cfr. anche il VAN MARTE, *Development of the Schools of Painting in Italy*, II vol., 1924.

⁽²⁾ SCHUBRING, *Die Gemälde-Gallerien der Uffizien*, Stuttgart, Berlin, Leipzig, 1903, p. 5 e segg., cfr. ora la 3 ed. 1924. Oggi per la nuova disposizione delle sale, il confronto riesce meno intuitivo.

scuole a chi paragoni nell'Accademia di Siena due tavolette poste accanto l'una all'altra, la *Madonna fra gli Angeli* di Bernardo Daddi (segn. 60), dal colore vigoroso e vivo, dalle linee semplici e maestose, con quella contigua d'Ambrogio Lorenzetti (segn. 65), ove prevale un dolce azzurro, una tinta delicata delle carnagioni e un'espressione piena di soave tenerezza. L'evidenza di simili comparazioni dirà meglio d'ogni discorso come l'anima e l'arte senese stia dinanzi alla fiorentina, come di fronte all'austero Dante, l'amico di Giotto, sta il Petrarca, l'amico e il celebratore di Simone di Martino. E ben si conveniva che il centenario del poeta dell'amore e della grazia si celebrasse nell'anno medesimo in cui Siena rievocava le glorie della antica sua arte, che dall'amore e dalla grazia ebbe l'anima e la vita.

VI.

LA RESURREZIONE D'UN ANTICO EDIFICIO E LA GLORIA D'UN ARTEFICE

FILIPPO DI SER BRUNELLESICO E IL PALAGIO DI PARTE GUELFA ⁽¹⁾

I.

Non è lontano il giorno in cui Firenze dava all'Italia e all'arte, dopo un secolare abbandono, restituita nella sua forma originale, l'antica Residenza di Parte Guelfa, uno dei più insigni edifici civili della grande Repubblica; e rendeva nuova corona di gloria a colui che vi lasciò il segno del suo spirito creatore e innovatore, Filippo di Ser Brunellesco. Tornava in vista l'antico Palagio dei Magistrati di Parte, guarnito della sua fiera corona di merli, colla vicina chiesa antichissima di Santa Maria sopra Porta e la contigua corte dalle leggiadre loggie riaperte. Il palagio vetusto ha dinanzi la bella scala esterna di pietra, coperta dalla ampia tettoia, di cui parlano i vecchi inventari, e ci danno figura antichi codici. Per essa si accede alla sala grande un tempo ornata di ricche spalliere di legname e dall'opera di Giotto. Nell'antisala che introduce a quella dell'Udienza, nella parte dell'edificio dove portò le grazie fiorite del Rinascimento il genio italico del Brunelleschi, riappariva la bella trabeazione ricorrente sui grandi finestrati a pieno arco, e la superba decorazione del palco fatta a guisa di broccato, dai fiori d'oro e dalle formelle rosse; e nella sala dell'Udienza il ricchissimo palco tutto a oro in azzurro oltremare dei grandi lacunari intagliati, colle armi del Comune, del popolo, dei Priori, della Parte Guelfa e con tutte

⁽¹⁾ Pubblicato, la prima volta, nella *Nuova Antologia*, 1º marzo 1923, qui riappare ritoccato e compiuto.

le altre numerose. Alla grande aula brunelleschiana reintegrata, sostenuta dai sedici pilastri corinti in pietra serena e magnifica, forma ornamento degno (anche qui Luca collaboratore del grande amico) la Madonna di Luca della Robbia già sopra la porta di S. Pier Buonconsiglio: mentre nella sala terrena della attigua residenza dell'Arte della seta, splendono le imprese popolarie dei sedici gonfaloni delle milizie e delle ventuna capititudini delle Arti. Una festa, dunque, di linee e di colori per gli occhi e per lo spirito: una gioia per ogni cuore d'artista e d'italiano.

Quando, trent'anni fa, pel disegnato prolungamento di via Pellicceria fino all'Arno, nella furia demolitrice del centro della Firenze antica, furono per essere immolate alla vorace speculazione edilizia le case dei Giandonati e dei Canacci, le torri dei Buondelmonti e dei Baldovinetti, anche il glorioso Palagio di Parte Guelfa, coll'opera che ivi condusse il Brunelleschi, era segnato come vittima sacrificale, e votato oramai a morte. Quella che allora *ritolse a morte la sua preda*, fu la stampa straniera, segnatamente la inglese, che levò alta e dignitosa la voce di protesta. L'edificio venerando per allora fu salvo: ma rimase come sepolto, fino ai nostri giorni, nella sua oscurità e nei deturpamenti che lo rendevano irriconoscibile, come il Glauco marino che nascondeva la sua natura divina, coperto com'era di muschi, d'alghie e di conchiglie ⁽¹⁾. *Chi da morte il suscitò*, dopo buoni ma vani propositi di altri, è l'odierno Sindaco di Firenze, Antonio Garbasso, divenuto oramai anima fiorentina per sapere galileiano, e per amore italiano alla città madre delle scienze rinnovate e delle arti rinate, che ebbe, fra gli altri, sagace esecutore dei suoi propositi Alfredi Lensi, e l'Ufficio municipale d'Arte. Tributare plausi a questi egregi rianimatori del quasi già spento edificio, è ora caro debito dei fiorentini, di tutti, anzi, gl'italiani, e in universale degli amatori della storia e dell'arte. E bene sta che nel rinato sentimento

(1) Cfr. lo scritto di CARLO V. FABRICZY (autore di un dotto libro *Filippo Brunelleschi, sein leben und werke*, Stuttgart, 1892, e di un'Appendice, *Brunelleschiana*, nell'*Jahrbuch der preuss. Sammlung*, XXVIII, 1907), nel *Bullettino dell'Assoc. per la difesa della Firenze antica*, IV, 1904 (cfr. ivi nel fasc. del marzo 1901). I giusti lamenti sull'abbandono dell'edificio si vedano nel libro della LEADER SCOTT, *Filippo di Ser Brunellesco* (nella collez. *Great Masters*), London, 1901, p. 85 e segg.; e un articolo anonimo, e pur notevole, nella *Nazione* di Firenze, 26 ottobre 1922.

odierno delle libertà popolari, e nella recuperata italianità degli spiriti nostri colla vittoria di guerra, sia risorto dinanzi a noi questo che fu santuario e palladio della Fiorenza guelfa; della parte, cioè, che per virtù d'istinto popolare fu la veramente italiana e nazionale nella tumultuosa ed agitata vita pubblica del Trecento. Quello che era stato il gran sogno generoso di Dante, e insieme il suo errore politico, l'idea imperiale, appariva a quella mente titanica come forma universale di pace e di giustizia fra le genti, sotto la potestà romana della tradizione imperiale, colla sua sede fatale nel giardino dell'Imperio, l'Italia, e col suo capo Roma. Ma poichè nella dolorosa realtà della storia quella potestà era impersonata nei Cesari germanici, così il divino istinto popolare che indovinava il nemico alle sue libertà nell'elemento ghibellino e feudale, prima cogli Ordinamenti di giustizia, poi colla costituzione delle corporazioni delle Arti, si volgeva verso altri lidi, e tendeva la mano ad energie nuove che alla città affluivano dal contado. Dante, travolto nel turbine delle passioni e delle persecuzioni di parte, non vide questa nuova promessa d'avvenire nella nuova cittadinanza, che in sè portava i germi fecondi e pronti oramai ad aprirsi nella ricca fioritura delle industrie, dei commerci, delle arti popolane. I termini ch'egli aveva segnati invalicabili alla vecchia e intatta cittadinanza del Comune, ch'ei credeva di puro sangue romano fino all'ultimo artista, si dilatavano oramai, da ogni parte, alle forze sane e rinnovatrici della « villa ». Fiorenza rinnovellata e ospitale apriva le sue porte. « Cor magis tibi *Florentia* pandit ». Da Trespiano, scendendo dal natio Mugello, era passato pure il degno amico di Dante, Giotto, a portare il fiore nuovo dell'arte: da Campi doveva venire poi uno degli architetti di S. Maria Novella. Per la via di Signa e del Galluzzo, da Colle di Valdelsa, Arnolfo di Cambio, l'edificatore primo di S. Maria del Fiore, del Palagio dei Priori, e forse di S. Croce: e più tardi quell'Andrea da Pontedera che fuse la prima porta del bel S. Giovanni. Da Certaldo l'amplificatore della prosa italiana, e primo glorificatore di Dante, Giovanni Boccaccio; e un secolo dopo, per la via di Figline, dal Valdarno Superiore, scendeva Masaccio, il secondo rinnovatore della pittura fiorentina e italiana, che sta equidistante tra Giotto e Raffaello; confluenza d'arte questa dai paesi circostanti nella grande fiumana della città dell'Arno, che continuò fecondatrice pei due secoli seguenti.

E Giotto medesimo aveva segnata di sue linee e di suoi colori una delle pareti di questo vecchio palagio del Comune guelfo che ora risorge, dove un ignoto artefice, pure in quel secolo, figurava re Roberto d'Angiò⁽¹⁾, il patrono di parte guelfa; e dove circa un secolo dopo, un altro artefice che doveva esser grande maestro, Gherardo Starnina, effigiava sulla fronte del Palagio una figura di San Ludovico, che qualche anno fa si vedeva ancora nelle sue linee evanescenti⁽²⁾, che ti facevan pensare allo squisito canto di Roberto Browning: *Old pictures in Florence*. E con questi antichi maestri, uno stuolo di artigiani concorse poi ad adornare questo che fu veramente palagio di popolo, e centro e polso non di un vivere riposato, come Dante voleva, ma di una vita concitata, ardente, produttiva di nuove agiatezze; onde la Firenze guelfa potè veramente battere l'ali gloriose per ogni terra e per ogni mare, portandovi il fiorino d'oro che il cardinale d'Acquasparta cupidamente aveva guardato e non voluto, e colla lega suggellata del Battista la gloria dei fiorentini, quinto elemento del mondo, come li ebbe a chiamare, non senza rancore, nella sua « superba febbre », Papa Bonifazio.

Tutta la vita popolare economicamente ed artisticamente magnifica che nei fondachi dei mercatanti, nelle botteghe degli orafi e dei maestri, nei banchi dei cambiatori, nelle sedi delle arti pulsava con ritmo così gagliardo e vigoroso, aveva il suo cuore e la sua ufficiale residenza fra queste mura ora restituite all'antico onore, dove adunavasi quel Magistrato e Collegio della Parte, costituitasi già nel 1267, patrocinatori Papa Clemente IV e Carlo d'Angiò, dopo il tramonto di casa Sveva; guidata poi dai consoli e capitani di Parte, e divenuta via via uno stato dentro lo stato, dominando non solo il reggimento e l'amministrazione della repubblica ma estendendo la sua potenza su gran parte d'Italia, specie dopo la caduta ultima dei Grandi e dei magnati antichi, colla cacciata del Duca di Atene. Se non che la Signoria che si era mantenuta fino a quel tempo nelle mani del popolo, venuta a poco a poco in quella di alcune famiglie magnatizie, come gli Albizzi, gli Uzzano, i Capponi,

(1) Cfr. DAVIDSOHN, *Geschichte von Florenz*, III, p. 390, Berlin 1912.

(2) VASARI, II, 203 (ediz. Le Monnier). A. SCHMARSOW, « Wer ist Gherardo Starnina? » nelle *Abhandlungen der Königl. Sächs. Gesellschaft*, XXX, V, Leipzig, 1912, p. 34.

che se ne fecero strumento contro le arti minori e il popolo minuto, finì col servire ai loro fini oligarchici; così che, nonostante l'effimera insurrezione dei Ciompi, lo storico della Repubblica Gino Capponi potè assomigliare i provvedimenti di guerra emanati da quei pochi cittadini in cui era venuta la somma della cosa pubblica, al tremendo Consiglio veneto dei Dieci. D'allora in poi l'onnipotenza del Magistrato guelfo andò declinando a segno che due cronisti antichi, il Pitti e Goro Dati, lamentavano che ai capitani di Parte fosse oramai venuto meno il privilegio antico di aprire la processione per la offerta di S. Giovanni nella festa annuale. E per tutta la seconda metà del Trecento, quel già libero comune che aveva saputo navigare destramente fra la Scilla della minaccia della Chiesa e il Cariddi dell'Impero e porsi in salvo dal doppio pericolo di servitù, non ebbe più che a combattere nemici esterni, e spesso, pur troppo, fraterni, come Pisa, Milano e i Veneziani; assoldando capitani e soldatesche anche straniere, e avviandosi così a perdere le antiche libertà, che i Medici cominciavano a minar dal di dentro per le coperte vie della liberalità cittadina e collo splendore delle arti e della mercatura. Così, mentre il Comune serbava appena un simulacro di libertà, la Parte Guelfa scadeva via via di prestigio o di potenza politica e civile. Ma parve destino di questo Palagio il segnare l'alba dei nuovi tempi; di crescere, cioè, in magnificenza di forme architettoniche, non più nordiche ma classiche e nostre, quando il suo ufficio civile di Pritanèo delle libertà popolari era prossimo a declinare dalla sua secolare grandezza; quasi nascondendo, come ha detto uno straniero, la perduta potenza interna collo splendore dell'esterna decorazione, o, come noi meglio potremo dire, dimostrando ancora una volta al mondo come il nostro paese seppe, anche nella sventura, toccare la grandezza. Ormai l'antica sede della magistratura guelfa nella contigua chiesa di S. Maria sopra Porta era angusta ai bisogni nuovi di decoro e di gusto ingentilito dall'arte ⁽¹⁾. E già ai primi del Quattrocento sorgevano, in austero paramento di pietra, le fondamenta del nuovo edificio, ora disseppellito dalle sue ruine e richiamato a vita nuova; quando ad imprimergli il suggello dell'arte ecco

(¹) FABRICZY, op. cit., p. 292; *Bullettino per la Firenze antica*, IV, 1904, p. 39.

soppravvenire l'opera geniale d'un grande che oggi convien restituire nell'antica sua gloria e rimettere sull'altare, Filippo di Ser Brunellesco; il quale sul basamento dell'edificio, ancora ogivale nelle forme e inalzato da « maestri ordinari », come ci dice l'anonimo biografo contemporaneo di lui (che non è già Antonio Manetti, come volle il Milanese) ⁽¹⁾, innestando, dalla cornice del primo ordine in su, su quella base disadorna, le forme dello stile nuovo e suo, liberamente classico, coi grandi finestrati centinati ad arco, con i pilastri angolari all'esterno, colle eleganti lesène corintie nella sala delle Udienze, apriva la via alla nuova architettura civile. Anche a chi non abbia seguito l'erudite ricerche del von Fabriczy, il più sapiente illustratore del Brunelleschi, o lette le belle pagine della Leader Scott o quelle del compianto Marcel Reymond sul Brunelleschi ⁽²⁾ (tre stranieri, pur troppo, il tedesco, la inglese, il francese), basta levar gli occhi a queste poche vestigie dell'opera brunelleschiana ora riapparso, per sentire con quale colpo d'ala e con quale agile volo si levi qui l'opera del genio animatore. E chi ha liberato quelle linee dall'offesa secolare, ha fatto rivivere fra noi anche uno spirito grande.

⁽¹⁾ Questo io già sostenni nell'*Archivio Storico Italiano*, 1896, e nelle mie *Pagine d'antica arte fiorentina*, Firenze, Lumachi, 1905 (cfr. sopra), e già implicito era nelle dimostrazioni date dal Barbi (1893) e dal Fabriczy (1892) che nè la Novella del Grasso, nè la scrittura « Uomini singhulari » contenuta nel codice Magliabechiano, sono cosa del Manetti. Più tardi ANDREA MOSCHETTI (*Miscellanea in onore di A. Hortis*, Trieste, 1910, II, 807 e segg.) tentò di riprendere la tesi del Milanese. Su questo argomento avrò occasione di tornare fra poco in uno scritto che apparirà nel *Giornale Storico della Letteratura Italiana*; ma basterà dire qui che se il Moschetti avesse data una occhiata al detto codice, si sarebbe agevolmente convinto che il Manetti copiava non componeva la vita brunelleschiana al pari delle altre scritture del codice; tali e tanti sono i frantendimenti dell'originale ch'egli aveva dinanzi. Il frammento della vita che io pubblicai da un codice pistoiese fornì parecchie di queste correzioni. Altre, e molte più copiose, ne ha date la trascrizione dall'originale del Brunellesco dell'Istruzioni « sul modo e ordine della Cupola » che il Doren ha scoperte negli atti e sentenze dell'Arte della Lana (DORÉN, *Zum Bau des flor. Domkuppels*, nel *Repertorium für Kunstwiss.*, XXI Bd., 4, 1898). Se il Moschetti avesse conosciuta la pubblicazione del Doren, si sarebbe risparmiata la fatica della confutazione di quelle mie che già il Fabriczy riconobbe « valide ragioni », come le riconobbero il Del Lungo, l'Uzielli, il Müntz ed altri.

⁽²⁾ M. REYMOND, *Brunelleschi, et l'Architecture de la Renaissance italienne* Paris, 1912 (nella collezione *Les Grands Artistes*).

2.

Poichè veramente non sempre la storia appare il giusto giudice del mondo, come asserì il grande scrittore germanico, nè l'equa distributrice e ministra di gloria, per chi guardi non tanto alla vita delle nazioni, dove la bilancia della giustizia dà più fedele la misura finale, quanto a quella degl'individui. Per essi e per l'opera loro più specialmente non si può dir davvero coll'antico Pindaro che sempre i posteri siano i « sapientissimi testimoni » ⁽¹⁾. Quante figure del passato doverono essere rivendicate dalla ingiusta fama che le circondò e le oscurò lungamente; quante altre dovrebbero e potrebbero esser tratte dal lungo immeritato oblio! Vi ha, nelle epoche primitive della civiltà e dei popoli, tutta una produzione anonima e impersonale di letteratura e d'arte, nella quale l'opera dell'individuo dilegua nella comune idea ispiratrice. Anche senza risalire alle grandi epopee primitive venute su dal fondo dell'anima popolare, ed espresse nella parola degli eredi succedentisi di generazione in generazione, a quante domande non può dare sicura risposta la storia! Chi mai, di grazia, ideò e costruì il Partenone, l'Anfiteatro Flavio, e la Cattedrale di Colonia e di Reims? quali e quanti furono gli autori dell'*Imitazione di Cristo*? a chi sicuramente si deve il Palazzo dei Dogi a Venezia, o la Cattedrale d'Orvieto o il S. Martino di Lucca? E non è dai documenti che, dopo tanti secoli di silenzio, abbiamo tratto i nomi, taciuti dagli storici, di Francesco Talenti, di Giovanni di Lapo Ghini, che ebbero tanta parte nella fabbrica di S. Maria del Fiore?

Se non che vi hanno altresì figure alle quali non è stato reso sempre adeguato tributo d'onore, segnatamente in paragone di altre che paiono privilegiate dinanzi alla storia. Anche in un tempo come il nostro ove la critica storica pare più sicura dispensiera e ministra di onore per le grandi figure del passato, non si può dire che a ciascuna sia dato sempre secondo il merito suo. Ora una di queste grandi figure, che i contemporanei circondarono di grande ammirazione, che la stessa invida malevolenza di alcuni valse ad ingrandire, ma di cui l'età nostra non parve

⁽¹⁾ Riproduco, con qualche modificazione, alcune parole dal mio scritto: *Due sculture inedite del Brunelleschi*, nella *Rivista d'Italia*, 1898, e dalle mie *Pagine d'antica arte fiorentina*, Firenze, 1905 (cfr. sopra).

essersi mostrata, fino ai nostri giorni, memore, quanto almeno è stata per altre pur grandi del tempo suo, a me pare essere questa del Brunelleschi. In breve giro d'anni, Firenze, con solenni onoranze, celebrò due amici di lui, Donatello e Paolo Toscanelli; ma in quella occasione parve quasi dimentica di questo suo grande figlio, che a quei due degnissimi fu in certo modo maestro ⁽¹⁾, e fu poi il centro e l'anima della vita artistica fiorentina nel primo Quattrocento. La stessa casa del Brunellesco, in quegli anni, andò distrutta, nei malaugurati disfacimenti del centro di Firenze, senza che alcuno levasse la voce ad impedirlo ⁽²⁾. Finanche la critica storica, nell'opera dell'acutissimo architetto Nardini-Despotti, e più in quella acerba ed ingiusta di due critici tedeschi, il Frey e lo Schubring ⁽³⁾, parve, nonostante le caute riserve dell'indimenticabile Cesare Guasti ⁽⁴⁾, compiacersi nel ridurre quasi a nulla l'opera del grande artefice nella edificazione della Cupola prodigiosa ⁽⁵⁾, che pur nella sua sal-

⁽¹⁾ Il passo del Vasari sul Toscanelli (III, p. 198, ed. cit.) sul quale discusse l'UZIELLI (nel *Bullettino della Soc. Geogr. Ital.*, giugno 1894), può lasciare alquanto dubbiosi. Ma la cronologia, checchè l'Uzielli ne dica, non consente che il Toscanelli potesse esser maestro a Filippo, di un ventennio a lui anteriore, come notò già il Fabriczy. Cfr. dell'Uzielli medesimo lo scritto: *Filippo di Ser Brunellesco*, nel volume *Paolo Dal Pozzo Toscanelli*, Firenze 1892, p. 46 e seg.

⁽²⁾ Della casa del Brunelleschi, prima della demolizione, vedasi una riproduzione nel libro della LEADER SCOTT, op. cit., p. 4; cfr. sull'argomento, IODOCO DEL BADIA, nella *Miscellanea fiorentina d'Erudizione e Storia*, 1886, p. 51.

⁽³⁾ NARDINI, *Filippo di Ser Brunellesco*, Livorno, 1885; C. FREY, *Le vite di Filippo Brunelleschi del Vasari e di anonimo autore*, herausgegeben von C. F., Berlin, 1887; e l'altra dell'HOLTZINGER dello stesso anno, Stuttgart, 1887. P. SCHUBRING, *Die Architektur der Ital. Frührenaissance*, München, 1924, p. 12 seg.

⁽⁴⁾ C. GUASTI, *S. Maria del Fiore*, Firenze, 1887; e il giudizio assai temperato del FABRICZY, op. cit., p. 892.

⁽⁵⁾ Pel Nardini, l'opera del Brunellesco nella edificazione della cupola, si ridurrebbe poco più che all'abilità tecnica e costruttiva dell'esecuzione d'un disegno già fissato; pel Frey, il merito dovrebbe essere condiviso in pari grado fra il Brunelleschi e il Ghiberti. Ora il Nardini ha ben chiarito che il Vasari errò nell'attribuire a Filippo l'idea di alzare il tamburo sopra le spalle delle tribune minori. L'ottofacce del tamburo fino al piano degli occhi che vi si aprono pare esser stato già stabilito nel disegno dei Maestri e dei Pittori fino dal 1367. Ed io suppongo che il Vasari abbia voluto far risalire al Brunelleschi quel proposito, quasi a giustificare l'opera propria nel compimento della cupola della Madonna dell'Umiltà a Pistoia, della quale parla nella fine della vita di Bramante, dove elevò sopra i tre ordini di Ventura Vitoni, per levare il peso, come egli dice, dalle spalle delle tribune, quell'attico infelicissimo, che tanto nuoce alla solidità e alla bellezza dell'edificio; onde il Vasari

dezza eterna e nell'armoniosa venustà di linee e di forme, sta lì, quasi insegna di Firenze, a testimoniare, nel mutar dei secoli e dei popoli, la immensa e ardimentosa anima di chi la concepì e la inalzò verso i cieli.

Ma la luce della verità e dell'evidenza doveva un giorno farsi via fra queste resistenze e dimenticanze. E in questi ultimi anni, un concorso felice di eventi e quasi un risveglio generoso di spiriti, han restituito nel suo trono di gloria quel genio sovrano. Per la vigile ed armoniosa cura di due amici valenti, Guido Biagi e Giovanni Rosadi, costituitasi in Ente l'opera di S. Lorenzo, fu resa la luce agli occhi lungamente acciecati dell'aerea cupoletta della vecchia Sacrestia Medicea e riapparvero in tutta la loro magnificenza i rilievi di Donatello, la grazia della policroma decorazione, l'armonia delle linee brunelleschiane, in quel prezioso recetto dell'arte e delle memorie civili del primo Quattrocento. Ed ecco che nei lavori per la nuova Biblioteca, torna ora in luce, con tutta la sua grazia nello slancio e nella sua fuga d'archi aerei, il chiostro che la tradizione, se non ancora la critica, assegna al maestro.

ebbe censure e dai pistoiesi del tempo e dallo stesso Duca Cosimo. Ma a me non pare che il Nardini sia egualmente riuscito a provare che non si debba a Filippo quel piedritto che s'inalza sull'ottagono del tamburo primitivo, e serve a dare maggiore sveltezza e forse stabilità maggiore alla cupola, prima che cominci la sua curvatura; nè mi pare sicuro che nel disegno primitivo fosse compreso il «centro di quinto acuto» preferito dal Brunelleschi, potendosi pur dare un'altra curvatura alla cupola insistente sull'ottofacce, come prova il dipinto nel Capitolo di S. Maria Novella, e lo stesso disegno di Giovanni da Prato pubblicato dal Guasti (*Un disegno di Giov. da Prato*, nel vol. *Belle Arti, Opuscoli*, Firenze, 1874) ed illustrato ivi dal Nardini medesimo. Rimane poi sempre la lanterna ad attestare il merito estetico di Filippo in questa opera della cupola (cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, VIII, I, 1923, p. 93 seg.).

Quanto alla tesi del Frey, e della Schubring, bisogna aver prevenuto l'animo per non isorgere nella serie dei documenti pubblicati già dal GUASTI, *La cupola di S. Maria del Fiore*, Firenze, 1857, la crescente prevalenza delle attribuzioni di Filippo rispetto al Ghiberti, e la riconoscenza sempre maggiore degli operai per le sue benemeritenze di architetto. Non solo, come ha già notato il Fabriczy, il nome di Filippo è sempre preposto a quello di Lorenzo fino da principio, ma, posto dapprima ad eguale salario di 3 fiorini al mese, la remunerazione di Lorenzo si riduce più tardi ad un fiorino, mentre quella di Filippo viene elevata a 100 fiorini all'anno, finchè Lorenzo è tacitamente dispensato dal 1432 in poi, e già forse prima, da ogni cooperazione. La dimostrazione analitica di tutto questo richiederebbe troppo lungo discorso: ma un cenno ne daremo più avanti.

Poi venne la commedia popolare di Augusto Novelli *La Cupola* a risuscitare dinanzi al popolo la figura ammonitrice ed esemplare, forse rappresentandola sotto un aspetto di soverchia popolana bonomia che le testimonianze più sicure ed antiche non confermano, ma dandoci pure una imagine viva d'un carattere adamantino ed inflessibile tra i contrasti dei vari ordini sociali del tempo, degli emuli biechi ed invidiosi, delle maestranze scioperate e ribelli, animato da spiriti nobilmente italiani e coronato alla fine di gloria spirituale. Ecco, infine, oggi, colla resurrezione di questo Palagio guelfo, rivelarsi dell'opera brunelleschiana un aspetto finora sconosciuto, la libera applicazione di ordini classici e di eleganze corintie ad un palagio pubblico, là dove pareva che negli edifici civili, come ai Pitti, e in quello che par suo, il palagio Pazzi-Quaratesi, egli serbasse ancora, o proseguisse, coi forti bozzati di blocchi petrigni, le forme e le tradizioni del Medio Evo turrato e pugnace a difesa ed offesa cittadina.

3.

Glorificazione spontanea, dunque, l'odierna; e ben degna dell'Italia nuova. Ma anche ravvivamento di un fatto antico. Poichè se prima di vedere quello che Filippo è e può essere ancora per noi, guardiamo a quello che fu pei contemporanei suoi, giova rammemorare come ei fosse un faro di luce di pensiero e d'arte largamente irradiatore; un astro di prima grandezza in una costellazione di spiriti che si aggiravano, più o meno vicini, nell'orbita sua. Fra gli artefici, il suo Masaccio e Paolo Uccello pittori che ne appresero la prospettiva ⁽¹⁾; Donatello, Luca della Robbia il fedele ⁽²⁾, e Antonio Rossellino scultori; il Michelozzo, il Filarete, e più tardi l'Alberti architetti; oltre agli altri

⁽¹⁾ Il KERN, *Das Dreifaltigkeitsfresko in S. Maria Novella*, nell'*Jahrbuch d. Kais. press. Kunstsamm.*, XXXIV (1913), pp. 36-58, dimostra probabile che la parte architettonica del fresco di Masaccio a S. Maria Novella sia del Brunelleschi. Cfr. CARTWRIGHT, *The Painters of Florence*, London, 1910, pp. 90-93.

⁽²⁾ Anonim. biogr. ed. Milanese (*Oper. stor.* di A. MANETTI, 1887), p. 147; FREY, *Due vite*, ecc. (1887), p. 11: « Che molte volte m'abbatte'io, che Luca della Robbia se ne doleva (di Antonino di Marabottino falegname)... perchè vedeva... che la facieva per detrarre alla fama di Filippo ».

discepoli di ogni parte d'Italia che il Vasari enumera; fra i matematici e gli uomini di scienza, Paolo Toscanelli l'astronomo e cosmografo che gli fu amico per quasi quarant'anni ⁽¹⁾, e che teneva la virtù dell'architettura per la minore fra le tante altre che riconosceva in Filippo ⁽²⁾, e quell'umanista Antonio Manetti matematico, a lui legato, se non come biografo, come trascrittore di memorie anche a lui attinenti, e pel comune amore di Dante; di cui l'uno, il Manetti, fu commentatore diligente, e l'altro, il Brunelleschi, cultore studiosissimo ⁽³⁾. E di ammirazione lo circondarono e lo pregiarono letterati di gran fama, come Feo Belcari ⁽⁴⁾, Ambrogio Traversari e Niccolò Niccoli; uomini politici come Cosimo dei Medici, per lunga pratica familiare di lui, il quale usava dire di non aver mai parlato ad un uomo di maggiore intelligenza ⁽⁵⁾, e lo raccomandava perciò a Eugenio IV come il solo capace di qualunque impresa la più ardimentosa; Gio. Francesco Gonzaga che diceva esser Firenze degna d'un cittadino quale Filippo, come egli era di tanta patria ⁽⁶⁾; condottieri come Niccolò da Pisa e Francesco Sforza; e per la fama di lui che *volitabat per ora virum* secondo la parola dell'antico Ennio, e in universale, repubbliche, principi, pontefici ⁽⁷⁾, che richiesero l'opera sua. Onde non senza cagione Masaccio lo ritraeva, cogli altri maggiori cittadini, nella Sagra del Carmine, dipinto forse

⁽¹⁾ Anonim. ed. Milanese, p. 97. VASARI, III, 198. Cfr. FABRICZY, op. cit., XV; UZIELLI, *Paolo Toscanelli*, Firenze, 1892, p. 37 e segg., 202; cfr. il *Codice Petrei*, I, il *Gaddiano*, I, presso FABRICZY, op. cit., pp. 430-31.

⁽²⁾ Anonim. ed. Frey, p. 77.

⁽³⁾ Cfr. quanto all'amore del Brunelleschi per Dante, l'anonimo biografo, i derivati dal *Libro di Antonio Billi*, il *Codice Petrei* e il *Gaddiano*, e il Vasari. Sul valore del commento inedito del Manetti alla *Divina Commedia* s'esprime assai sfavorevolmente l'UZIELLI, *Paolo Del Pozzo Toscanelli*, 1892, p. 202.

⁽⁴⁾ Novella del Grasso, in MILANESI, *Oper. istor.* di A. MANETTI, p. 67; pel Niccoli, VESPAS. DA BISTICCI, *Vite* (ed. Bartoli), Firenze, 1859 p. 479; pel Traversari, FABRICZY, op. cit., p. 237 segg.

⁽⁵⁾ Questo risulta dal *Libro di Antonio Billi*, nelle varie relazioni dei Codici Stroziano, Gaddiano e Petrei (cfr. FABRICZY, *Filippo Brunelleschi*, in Append. P., pp. 450-51 e prima, p. 396; VASARI, III (ediz. cit.), p. 229; FREY, *Il cod. Magliabechiano*, XVII, 17, Berlin, 1892, p. 68; e FABRICZY, *Il cod. dell'Anonimo Gaddiano*, nell'*Archiv. Stor. Ital.*, 1893, p. 50 (dell'estr.).

⁽⁶⁾ VASARI, III, p. 235 (ed. Lemonnier).

⁽⁷⁾ Cfr. spec. FABRICZY, op. cit., pp. 393-98; LEADER SCOTT, op. cit., p. 141; e il mio libro *Pagine d'antica arte fiorentina*, Firenze, 1905, p. 144 segg.

ancora recuperabile ⁽¹⁾, e Paolo Uccello, in una tavola ora al Louvre ⁽²⁾, lo dipingeva fra gli « uomini famosi » di Firenze dell'età sua, con Giotto, fra Donatello, Paolo stesso e Antonio Manetti il matematico, come a dire fra l'arte e la scienza.

Poichè qui sta veramente la grandezza sua; nell'essere egli come il punto onde si dipartono e di diramano le due linee maestre, dell'arte e della scienza. Già in quel secolo, come oggi la critica riconosce ⁽³⁾, l'arte fu uno dei più efficaci strumenti onde s'andò maturando e dilatando, nel Rinascimento, lo spirito dell'osservazione naturale, fondamento della nuova scienza della natura. E in lui già albeggia, traverso all'arte, questa luce della scienza che più tardi coll'Alberti e soprattutto con Leonardo, si aprì quelle vie luminose nelle quali stenderà tanta ala Galileo. In lui, dico, che, dall'esercizio dell'orafo si era formato ad intelletto matematico già prima d'incontrarsi con Paolo Toscanelli in quella memoranda sera descrittaci dal Vasari, quando Paolo, reduce dagli studi di Padova, « trovandosi in un orto a cena con certi suoi amici, invitò Filippo: il quale uditolo ragionare delle arti matematiche prese tal familiarità con seco che egli imparò la geometria. E se bene Filippo non aveva lettere, gli rendeva ragione di tutte le cose con il naturale della pratica, che molte volte lo confondeva » ⁽⁴⁾. E già prima avendo ritratto con mirabile sapienza prospettica la piazza di S. Giovanni e quella dei Signori, e appreso quel magistero ai suoi più giovani compagni d'arte, la consuetudine con persone studiose di scienze e la fiamma del suo spirito irrequieto e indagatore lo trassero via via all'osservazione delle leggi delle forze e dei moti, « cosicchè cominciò (dicono i suoi antichi biografi) a entrare alla fantasia nelle cose dei

⁽¹⁾ In un mio scritto nel *Marzocco*, 11 agosto 1918, fondandomi sopra una espressione del CINELLI, *Bellezze di Firenze*, proposi si facessero ricerche dopo quelle tentate dal Seymour Kirkups e da altri per recuperare l'affresco di Masaccio. Ma è lecito credere che quelle ricerche non fossero abbastanza diligenti nè perseveranti. Ogni speranza di recupero non credo quindi perduta ancora, v. sopra.

⁽²⁾ Vasari, II, 215 (ed. Sansoni). La tavola dell'Uccello è segnata col n. 165 (pittura italiana); cfr. MÜNTZ, *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, Paris, 1889, p. 133.

⁽³⁾ Cfr. SOLMI, *Studi su Leonardo da Vinci*, Modena, 1898. Cfr. il mio libro cit., p. 145.

⁽⁴⁾ VASARI, III (Lemonnier), p. 198.

tempi, dei moti, dei pesi e delle ruote, come si posson fare girare e da che si muovono. Nè mai col pensiero faceva altro che macchinare ed immaginarsi cose ingegnose e difficili ». Il che lo condusse non solo a trovare e costruire ingegnosi ordigni meccanici per trasportare agevolmente legnami e marmi per Arno (il così detto *badalone*) e per farli salire poi, a forza di contrappesi e di altri ingegni e industrie sottili, sulla fabbrica della cupola, con stupefazione universale, ma a dare altresì il primo impulso a quelle scoperte di meccanica, d'idraulica e d'ingegneria militare, dove lo seguirono Francesco di Giorgio, il Cecca, Baccio Pintelli, e soprattutto Leonardo ⁽¹⁾.

E intanto aveva create forme mirabili di plastica bellezza, quasi tutte, come pare, nei suoi giovani anni: le figure d'argento nella cattedrale di Pistoia ⁽²⁾; il saggio superbo per le porte del S. Giovanni; la statua della *Maddalena* a S. Spirito, ora perduta, che i contemporanei celebrarono bellissima ⁽³⁾; la pila per la cappella Barbadori in S. Felicità, oggi smarrita, annoverata da un antico biografo tra « le cose nuove e pellegrine che facevano meravigliare tutti gli uomini intendenti » ⁽⁴⁾; il Crocifisso di S. Maria Novella, poema di pietà e d'amore, di nobile e regale dignità; e più tardi, per la stessa chiesa, il disegno dell'elegantissimo ed agile pergamo, eseguito, dopo la sua morte, dal suo fedele discepolo ed erede Andrea Cavalcanti, come risulta dai documenti da poco pubblicati ⁽⁵⁾. Forse anche diede a Luca della Robbia, come primo suppose il Liphart e ora conferma il Venturi, il disegno degli Evangelisti nei peducci della Cappella dei Pazzi a S. Croce, che tanto ricordano lo stile dell'altre cose sue ⁽⁶⁾, e a Donatello il disegno

(1) Sul naviglio immaginato dal Brunelleschi, si veda GAYE, *Carteggio inedito*, I, p. 547; e in generale sul Br. come idraulico e ingegnere militare, il FABRICZY, op. cit., p. 339, e LEADER SCOTT, op. cit., p. 130.

(2) Da me pubblicate, prima nella *Rivista d'Italia*, 1898, e di nuovo nel vol. *Pagine d'antica arte fiorentina*, 1905, p. 149 (v. sopra).

(3) V. oltre l'anonimo biografo (ed. MILANESI, p. 79, FREY, p. 65 e il VASARI), i derivati dal *Libro di Antonio Billi, Cod. Stroziano, Petrei e Gaddiano*, in FABRICZY op. cit., pp. 440-41, e nelle due ediz. del FREY (1892), p. 65, e del FABRICZY (1893), p. 48.

(4) *Cod. Gadd.*, 2, Anonim. ed. FREY, op. cit., p. 103; FABRICZY, id., p. 22 e 432.

(5) POGGI, nella *Rivista d'arte*, aprile 1905, p. 77 segg.

(6) BURCKHARDT-BODE, *Cicerone*, ed. francese, 1892, combattuto dal FABRICZY,

del S. *Pietro* ad Orsammichele. Qualche antica testimonianza ci parla anche di una Madonna dipinta da lui per una casa di privati cittadini, e lodata come «cosa miracolosa» (1).

4.

Ma alla piena luce della gloria ei non giunse che ben tardi e dopo aver superato continue resistenze e avversità di cose e d'uomini. Dopo Dante, e prima di Michelangiolo, nessuno forse dei nostri maggiori spiriti, incontrò, come lui, difficoltà e ostilità così aspre e tenaci. A vincerle ci volle quella straordinaria energia di carattere, quella virile gagliardia dell'animo suo, che può essere, ancora a noi, dopo cinque secoli, d'ammonimento e d'esempio. Già ei non ebbe fati propizi nella vita, nè benigna gli sorrise la fortuna. Molte delle cose sue andarono perdute. Il disegno che aveva fatto troppo magnifico per il palagio di Cosimo, che non amava dar sospetto alla libera cittadinanza di troppo scoperte ambizioni, fu da lui stesso sdegnosamente distrutto; la *Maddalena* di S. Spirito arsa in un incendio di quella chiesa; mutilato, durante una sua assenza, e alterato nella costruzione, il disegno della serena loggia degl'Innocenti, per l'imperizia d'un ricco mercante, di cospicua famiglia, Francesco della Luna, che la pretendeva ad architetto; incominciato appena l'originalissimo tempio degli Scolari, rimasto anch'oggi rudero negletto (2); le stesse chiese di S. Spirito e di San Lorenzo con indebite variazioni al suo disegno alterate, per imperizia o anche per

op. cit., p. 25, e dal REYMOND, *La sculpture florentine*, II, 1898; il quale vuol dimostrare quelle figure opera d'Andrea della Robbia, mentre già il BODE, *Italienische Bildauer der Renaiss.*, Berlin, 1887, p. 83, aveva ben chiarita la differenza fra quelle e le figure sottostanti degli apostoli, dove è chiara la mano di Andrea. Incerto si mostra lo SCHUBRING, *L. Della Robbia und seine Familie*, Bielefeld, 1905, p. 41 segg. Nondimeno l'ipotesi del Liphart par verosimile se si osservi come specialmente le due teste, aspre ed austere, del S. Matteo e del S. Giovanni, ricordano quella dell'Abramo nel saggio del Brunelleschi per la porta del S. Giovanni cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, VIII (1923), p. 132 ss.

(1) La notizia ci è data solo dal Codice Gaddiano, 11 (FABRICZY, op. cit., p. 443. cfr. 47; FREY, *Il cod. Magliab.* 1892, p. 66; FABRICZY, *L'anon. Gadd.*, 1893, p. 48).

(2) V. la storia dell'odierno abbandono, e le cagioni a bene sperare in una futura restituzione, nello scritto del mio amico ARTURO LINAKER, *Il tempio degli Scolari*, negli *Atti della Società Colombaria* di Firenze, 1920.

malo animo verso il suo nome, dagli architetti che, dopo la sua morte, gli succedettero nella edificazione. Quello stesso Palagio guelfo oggi restituito alla città e all'arte, rimase come un mirabile torso incompiuto per mancata fortuna: e nella stessa parte che vi ebbe la mente di Filippo, manomesso, come risulta dalle combinate indicazioni del Vasari e dell'anonimo biografo ⁽¹⁾, per opera di quello stesso guastamestieri di Francesco della Luna mercatante di seta, destinato, pare, per la sua smania di mettersi innanzi in cose non sue, e favorito dalle sue aderenze, ad impedire il cammino al maestro, come la lonza dell'Inferno dantesco. A queste disavventure s'accompagnarono poi contrasti innumerevoli di rivali e d'invidiosi per tutta la mirabil vita di Filippo, ad ogni passo che desse nella via, a lui mal contesa, della gloria. Nel concorso per la prima porta del S. Giovanni, chi paragoni i due saggi di lui e del Ghiberti, oggi al Museo Nazionale, se non può dar fede alle vanterie del Ghiberti che sè proclama riconosciuto « universalmente » vincitore e da giudici e da competitori ⁽²⁾, nemmeno d'altra parte — data l'indole risentita e altera di Filippo — può credere alla versione vasariana, secondo la quale, nella incertezza degli operai e dei maestri sulla scelta fra i due modelli prevalenti, egli si sarebbe con spontanea liberalità ritratto lasciando al suo rivale tutta la gloria dell'opera; mentre più attendibile ci appare il racconto del più antico biografo, che narra come ai consoli esitanti e venuti nel proposito di dare ai due il lavoro in comune e a pari condizioni, Filippo avesse fer-

⁽¹⁾ Vedi le correzioni che il v. FABRICZY fece alle sue precedenti supposizioni nello scritto sul *Palazzo di parte Guelfa*, nel *Bullettino per la Firenze antica*, IV, 1904.

⁽²⁾ Ghiberti, nel *Commentario* nell'ediz. del VASARI (Lemonnier), I, p. XXXXI, e FREY, *Vita di L. Ghiberti* (Berlin, 1886), p. 48. Sul concorso, oltre le opere da me citate in *Pagine dell'antica arte fiorentina*, pp. 135 e 153 segg., cfr. PERKINS, *Ghiberti et son école*, Paris, 1886, p. 9 segg.; FABRICZY, v. c., p. 12 segg.; SEMPER, *Fil. Brunellesco*, p. 7 (in DOHMS, *Kunst und Künstler*, 1898). Una prova manifesta della fatuità del Ghiberti l'abbiamo nel suo *Commentario* (ed. cit., p. XXXII) dove parla della sua collaborazione col Brunelleschi nella cupola fiorentina: « Poche cose si son fatte d'importanza nella nostra terra non sieno state disegnate e ordinate di mia mano. E specialmente nell'edificazione della tribuna, fummo concorrenti Filippo ed io anni diciotto ad un medesimo salario, tanto noi conducemmo la tribuna ». Anche il FABRICZY (op. cit., p. 114, n. 2) è qui costretto a riconoscere che nè gli anni nè la misura del salario corrispondono al vero. E le parole del Ghiberti fanno qui un po' ricordare la mosca cocchiera della favola.

mamente rifiutato di condividere con Lorenzo le fatiche e l'onore, meditando egli fin d'allora di cercare il primato incontrastato nelle vie d'un'altra arte, l'architettura, come quegli che si sentiva già chiamato a più alti destini ⁽¹⁾. Più tardi si trovò a concorrere di nuovo col Ghiberti per la cassa di bronzo di S. Zanobi nel Duomo ⁽²⁾; e se questa volta fu vinto, egli si era già rivalso sul competitore nella più vasta opera della grande tribuna di S. Maria del Fiore, che per lui fu il vero campo di battaglia, ove ebbe a contendere, più forse che collo stesso Lorenzo, contro i suoi pertinaci zelatori, e le animosità di molti avversari.

Per dodici anni circa, dal '420 al '32, noi possiamo seguire sui documenti pubblicati con tanto amore e con tanta critica fedeltà da Cesare Guasti (sostanzialmente confermati, checchè altri ne abbia scritto ⁽³⁾,

⁽¹⁾ Anonim. ed. MILANESI, p. 87 e segg.

⁽²⁾ Spogli Stroziani, nell'Archivio fiorentino di Stato, presso il FABRICZY, op. cit., p. 17 seg.

⁽³⁾ NARDINI, *Filippo di Ser Brunellesco*, Livorno, 1885, p. 28 segg., e più risolutamente il FREY, *La vita di F. B.*, Berlin, 1887, p. xx segg. Più temperato ed equanime si mostra il FABRICZY, op. cit., p. 108 segg., e con lui anche la LEADER SCOTT, op. cit. Certo è che dai documenti non appaiono i contrasti e le passioni, di cui parlano l'ANONIMO MORENIANO, e dietro lui il VASARI e il BALDINUCCI (*Vita di Filippo Brunelleschi, con altra d'Anonimo*, ed. Moreni, Firenze, 1812). Ma chi sa leggere fra le linee, s'accorge bene che l'animosità contro Filippo degli Operai e dei Maestri (che giungono, sull'ultimo, fino a farlo arrestare) e la parzialità pel Ghiberti dovè esser lunga e tenace, nonostante che la imperizia costruttiva di questo grande scultore, che non attese mai all'architettura, dovesse apparire sempre più manifesta. Fino dal 1404 entrambi compariscono come consiglieri sopra l'opera della cupola ancora costruenda (GUASTI, *S. Maria del Fiore*, 1887, doc. 425). Ma primo è il Brunelleschi nel '17 a presentare un modello accurato; ed ecco subito gli Operai richiederne altri da oscuri maestri di legname. Poi viene il bando del '18 (GUASTI, *La cupola*, ecc., 1857, p. 15, doc. 11 e segg.); e il primo è di nuovo Filippo a presentare un modello di costruzione senza armatura, cooperatori Donatello e Nanni di Banco (doc. 17, 19). Un mese dopo segue il Ghiberti (doc. 29, 30), aiutato da un oscuro falegname. Dal '20 in poi i due sono eletti « governatori » sopra l'opera della cupola con eguale salario. Ma nel '21 al solo Brunelleschi son pagati 100 fiorini per sue speciali fatiche e studi (doc. 123, 124); ed altre somme gli son corrisposte nel '23. Nel '25 molti lavori sono affidati a lui solo e al capomastro Battista d'Antonio; finchè nel '26 (doc. 75) vien deliberato che a Filippo sieno assegnati 100 fiorini all'anno per opera sua continua e riconfermabile mentre a Lorenzo son dati soli 3 fiorini al mese coll'obbligo di una sola ora al giorno di sua presenza. Dopo questo il nome di Lorenzo apparisce soltanto di tempo in tempo nelle deliberazioni; finchè dal '32 in poi della sua cooperazione architettonica non si fa più parola.

dalla narrazione degli antichi biografi del grande maestro), possiamo, dico, seguire di stazione in stazione il Calvario di Filippo per liberarsi dalla mal gradita cooperazione del Ghiberti impostagli dagli operai, e per sciogliersi dalla tutela tenace della corporazione dei maestri di pietra e di legname ⁽¹⁾. Quello che il grande architetto aveva rifiutato, il fare a mezzo con lui l'opera delle porte, il Ghiberti, forse ingenerosamente, forse istigato dagli avversari di Filippo, s'acconciò a fare, stando a fianco del Brunelleschi, e tentando di contendergli l'intera gloria della edificazione della immensa tribuna. Può avere ecceduto l'antico biografo nell'apoteosi del suo eroe, e dopo di lui il Vasari e il Baldinucci nell'aver diminuita e quasi ridotta a nulla e risibile, la cooperazione costruttiva di Lorenzo ⁽²⁾. Ma han trascorso del pari il Frey e il Nardini nel ridurre al minimo la potenza creatrice di Filippo. I documenti dell'Opera ci segnano chiara la linea maestra di questa progressiva liberazione dal maleaccetto e per molti anni egualmente stipendiato collega, fino al trionfo ultimo e pieno, quando oramai, vinte le innumerevoli resistenze e diffidenze, gli operai e i cittadini tutti non solo proclamano con aperte e solenni parole la riconoscenza e la riverenza a Filippo ideatore ed edificatore della smisurata macchina, ma gli tributano il debito onore per gl'innumerevoli provvedimenti e sottili espedienti dal suo fecondissimo spirito escogitati fino nei più minuti particolari, e per le infinite diligenze di lui affinchè l'opera procedesse sicura e spedita in gloria della fede, dell'arte e della patria, che furono i tre grandi palpiti di quel gran cuore.

Nè fu solo il Ghiberti a stargli a fianco rivale. Un valente lettore pubblico di Dante in S. Maria del Fiore, l'autore del « Paradiso degli Al-

⁽¹⁾ Questo punto fu ben messo in chiaro per primo dal Nardini-Despotti; ed è un fatto di notevole rilevanza storica.

⁽²⁾ BALDINUCCI, *Vita di Filippo Brunelleschi, con altra d'Anonimo autore*, Firenze, 1812. Ma anche il Fabriczy, di solito così equanime, trascorre, ad esempio, a p. 112 della sua lodata opera, quando dalla deliberazione del 28 giugno 1425, che eleva il salario del Brunelleschi a 100 fiorini l'anno, e riduce l'obbligo del Ghiberti a far atto di presenza per un'ora al giorno, a 3 fiorini al mese, deduce che questa *die Verdienste Ghibertis so warn hervorhebt!* Certo, con un grande artista come il Ghiberti bisognava usare i debiti riguardi e salvare le apparenze una volta che era stato chiamato ad aiutare Filippo. Ma la realtà della deliberazione, per chi sa leggere, significa una vera e propria *diminutio* e, dato il favore che lo sosteneva, una ritirata in piena regola.

berti », e più forse ambizioso che valente nella meccanica costruttiva, Giovanni di Gherardo da Prato, la cui figura, dopo il Wesselofski, bene illustrarono Cesare Guasti, il Novati, l'Uzielli, il Fabriczy e il Pellizzari ⁽¹⁾, volle dimostrare che la curvatura della cupola voluta dal Brunelleschi l'avrebbe tratta a certa ruina. E lo assalì non solo a parole e con memoriali agli operai, sì anche con uno sguaiato sonetto a cui Filippo, non invano studioso di Dante, seppe rispondere per le rime. Ma più che il sonetto responsivo, a smentire la vecchia Cassandra valse l'opera stessa della costruzione nella quale procedeva risoluto e sicuro il maestro, a cui queste punture non erano che sprone ed incitamento. Nè giunti al sommo fastigio della chiusura della gran volta, erano ancora finiti i contrasti umani. Eliminato oramai il Ghiberti, sbugiardato l'Acquettini, rimaneva da innalzare la lanterna. Ed ecco uno sciame di concorrenti a quest'ultimo cimento. Sei maestri dell'Opera, compreso il Ghiberti, tentarono ancora contendere al Brunelleschi la gloria di questo finale coronamento. Perfino una donna di casa Gaddi vi si volle provare. Ma il modello di Filippo prevalse: nonostante che il falegname a cui ne aveva commesso fiduciosamente l'esecuzione in legno, Antonio di Marabottino Manetti, tentasse, anch'egli, di soppiantare Filippo con incredibile perfidia narrataci dall'anonomo biografo, e, morto Filippo, si vendicasse sulla sua memoria, manomettendone i disegni nella costruzione di S. Lorenzo e altrove ⁽²⁾. Finanche sull'amicizia del suo fido Donatello, già suo compagno di studi a Roma, collaboratore nelle statue di Orsanmichele e del Duomo, e, insieme al meraviglioso Nauni di Banco, cooperatore con lui al modello murato della grande cupola ⁽³⁾, passò un'ombra fugace. E non già per quella amiche-

⁽¹⁾ WESSELOFSKY, *Il Paradiso degli Alberti*, Bologna, 1867; C. GUASTI, *La cupola di S. Maria del Fiore*, Firenze, 1857, e in *Belle arti, opuscoli, ecc.*, Firenze 1874, p. 109 segg.; NOVATI, *Giov. di Gh. da Prato*, nella *Miscellanea fiorentina di erudizione storica*, 1886, fasc. 11; UZIELLI, *Paolo del Pozzo Toscanelli*, Firenze, 1892, pp. 46, 114 segg.; FABRICZY, opera cit., p. 288 segg.; PELLIZZARI, *Filippo Brunelleschi scrittore*, nella *Rassegna della letteratura italiana*, XXVII, 1919, n. 5-6, p. 298.

⁽²⁾ V. l'Anonimo Moreniano, ed. MILANESI, p. 147 segg. e sui due Antonio Manetti, il letterato e l'architetto, G. MANCINI, nella *Vita di L. B. Alberti*, Firenze, 1882, pp. 260-63.

⁽³⁾ V. i documenti nel GUASTI, *La cupola*, 1857; *S. Maria del Fiore*, 1887, documenti 17, 19.

vole e sollazzevole contesa a tutti nota dei due crocifissi e dell'uova, narrataci solo dal Vasari ma di certo attinta a credibile tradizione ⁽¹⁾: ma per quelle porticciuole costruite da Donato, senza prendere il debito consiglio dal grande amico, che nella aerea eleganza corintia delle linee brunelleschiane nella vecchia sacrestia di S. Lorenzo, da poco rinata, coi forti loro aggetti delle modanature architettoniche e colle colonne ioniche così rilevate postevi da Donato portavano una sgradevole disarmonia. E l'armonia antica degli animi per un momento si ruppe anch'essa. E come alle giuste rimostranze di Filippo, mosso forse dai costui avversari, non parve cedere l'amico Donato, il maestro riprese la penna appuntata, e scrisse alcuni componimenti epigrammatici, amichevolmente ammonitori del *Ne, sutor, ultra crepidam*, uno dei quali credo di aver riconosciuto in un madrigale che da un antico codice ferrarese trasse già il Baruffaldi e ripubblicò di recente il Pellizzari, senza scorgerne l'occasione e la direzione ⁽²⁾.

Dimmi, Donato, senza alcun ritegno,
chi più vi loda è degno:
cholui che in lizza suona el serpentone,
o cholui, che più cozza a paragone?
mo tu, che si ti gomphi,
de' tuoi tanti triomphi,
fa' tacer quella gente si loquace,
et opera con pace:
a lora si coglierai a manate
le lode più presiate,
poi che serai quel che a te pertiene
te farai el tuo bene.

5.

Ora non nego già che ad alimentare queste animosità di maestri e di cittadini, contro alle quali non bastarono a preservare il grande i tre degni e fidi amici suoi, Donato stesso, il fedel Luca della Robbia

⁽¹⁾ Gli elementi se ne trovano già nel codice Petrei, 8, e nel codice Gaddiano, 8 (ed. FREY, *L'Anonimo Magliabechiano*, Berlin, 1892, p. 66; ed. FABRICZY, *Il codice Gaddiano*, nell'*Archivio Stor. Ital.*, 1893, p. 48).

⁽²⁾ PELLIZZARI, op. cit., p. 310 (v. sopra).

e Paolo Toscanelli, oltre a tutti gli altri artefici e letterati che da lui udirono narrare e divulgare la famosa burla (o *giardia* o *natta*) del Grasso legnaiuolo, non conferisse certa naturale e quasi aristocratica sprezzatura della sua tempra d'animo e del suo portamento. Che gli Operai gli raccomandassero, sull'ultimo, di deporre i suoi « rancori » ⁽¹⁾; che egli, richiesto una volta quale fosse la migliore opera del Ghiberti, rispondesse « vendere Lepriano », alludendo ad un possesso poco redditizio di Lorenzo ⁽²⁾, tutto questo e altro può bene attribuirsi ad un risentimento, in parte legittimo, contro l'eterno rivale. Ma l'alto sentimento del proprio valore, stando agli antichi biografi, era vivo, fin da fanciullo, nell'animo di Filippo; che (e vorrei questo ricordasse Augusto Novelli, che troppa bonarietà ha concesso al maestro) figlio d'un padre già uso a praticare con grandi signori e principi, di una madre della nobile famiglia degli Spini, e per l'avola paterna imparentato con una famiglia di grandi, i Brunelleschi, e consorte di altre casate magnatizie, dovè serbare nel portamento e nel costume un certo tratto signorile, che sovente può divenire, o parere, orgoglio. Il più antico testimone ce lo dipinge, con incisiva evidenza: « con un certo ghigno, ch'egli aveva per natura, e per la fidanza di sè » ⁽³⁾; e la stessa fisionomia di lui che conosciamo dalla maschera conservata nell'Opera del Duomo, e dall'effigie ritrattane dal fedele discepolo Cavalcanti, se può in certo modo confermare il Vasari e gli altri che lo dicono « sparuto » della persona come Giotto, e, come tale, da dare, a prima vista, poco affidamento di sua valentia a Papa Eugenio IV ⁽⁴⁾, non ha tuttavia quel che ci vide il Fabriczy ⁽⁵⁾ « i lineamenti repugnanti ». Quel certo strabismo degli occhi e il labbro superiore prominente nulla tolgono alla nobiltà della

⁽¹⁾ Doc. 273; GUASTI, *La cupola*, ecc., p. 94. Ma di quanta diffidenza fosse circondato il Maestro anche da parte degli operai fino agli ultimi anni e dopo tante prove, dimostra il monito del documento finale del 1443, come riconosce il FABRICZY medesimo, op. cit., n. 2.

⁽²⁾ VASARI, III, p. 238.

⁽³⁾ Novella del Grasso, ediz. MILANESI, p. 6.

⁽⁴⁾ L'aneddoto, e la risposta archimedica di Filippo, ci è data solo da un tardo testimone, il BOCCHI, *Bellezze di Fiorenza*, 1591, p. 248; cfr. il Vasari del SANSONI, II, 378, n. 2; FABRICZY, pp. 377, 387; LEADER SCOTT, *Filippo di Ser Brunelleschi*.

⁽⁵⁾ FABRICZY, op. cit., p. 399.

fronte spaziosa e alla dignità dell'aspetto, caustico sì ma umano e benigno. Caustico ed ironico e veramente « fiorentino spirito bizzarro » (nel senso odierno, e non nel dantesco, di questo epiteto), lo dimostrano già lo scherzo dei due Crocifissi fatto all'amico Donato: la simulata malattia per liberarsi dalla importuna cooperazione architettonica di Lorenzo, e la storia dell'uovo, che poi si chiamò di Colombo, per giustificare agli operai e maestri la sua renitenza a rivelare altrui i suoi segreti disegni; espediente arguto, che il Toscanelli, amico d'entrambi e mediatore, poté forse suggerire al Genovese di ripetere in contingenza consimile ⁽¹⁾; e più di tutto l'avere ordita e condotta maestrevolmente quella sollazzevole e un po' crudele burla al Grasso legnaiuolo per fargli credere d'esser diventato un altro, che fece le spese, per lungo tempo, delle liete brigate fiorentine, e fu imitata dal Magnifico Lorenzo nella festosa e gioconda beffa a maestro Manente.

Ma ho detto altresì umano e benigno animo questo mordace rimatore orcalesco e burchiellesco, e artefice di così audaci dilleggi. Egli che, nato di famiglia signorile, volle farsi artefice e darsi all'orafa, e, come testimonianze antiche assicurano, aiutò sempre amici e artefici d'ogni consiglio e sovvenne ai poveri con pietà soccorrevole ⁽²⁾, ben a ragione dai consigli del popolo, nel 1423, fu eletto dei Priori di Libertà pel Quartiere di S. Giovanni (Magistratura rara tra gli artefici) ⁽³⁾; e, sei anni dopo, chiamato tra i maggiori cittadini a pacificare gli animi e « a giurare per la unione dei cittadini » dinanzi all'imminente minaccia di guerra ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Come ho già altrove supposto, cfr. *Filippo Brunelleschi scultore*, nelle *Pagine d'antica arte fiorentina*, Firenze, 1905, p. 146.

⁽²⁾ Anon. Moren., FREY, *Le vite*, ecc., p. 67; VASARI, III, pp. 194, 239. La fiducia che egli godeva come costruttore risulta anche da una notizia che manca nelle antiche biografie, circa un consiglio dato allo Strozzi per la rovina di una sua casa (CAROCCI, nell'*Illustratore fiorentino*, 1904, p. 13). La casa d'Apollonio Lapi, di cui parla il Vasari, come opera del Brunelleschi, come ora sappiamo (*Illustratore fiorentino*, 1906, p. 30) confinava con quella dei Ricci (al Corso dei Ricci) in Por S. Piero, secondo risulta da una denuncia di quella famiglia agli ufficiali della Decima nel Catasto del 1480, gonfalone Vaio.

⁽³⁾ Anonimo Moren, presso FREY, p. 64; MILANESI, *Operette*, Ist. di A. M., p. 76; FABRICZY, pp. 394-95.

⁽⁴⁾ C. GUASTI, *Commissioni di Rinaldo degli Albizzi per il Comune di Firenze* (1399-1433), Firenze, 1867-73, III, p. 166.

Segno, dunque, d'*inestinguibil odio*, sì anche d'*indomato amore* dei non pochi fedeli. Ma se potè non essere a tutti e in tutto amabile, fu, certo, in tutto e a tutti ammirabile. Ammirabile per quelli che furono, come ho detto, a lui i tre supremi ideali: la fede, l'arte, la patria. Può essere amplificazione vasariana l'invocazione di lui a Dio e alla Vergine onde animare gli operai e i diffidenti nelle difficoltà del volger la cupola grande. Non solo quella parola manca nel testo fiorentino e nel pistoiese dell'anonimo biografo del breve rapporto da lui disteso sul modo e ordine del suo modello della cupola; ma quello che più monta, nulla vi è nell'originale, ora recuperato dalle diligenti ricerche del Doren ⁽¹⁾. Pure sappiamo che egli, come poi Michelangiolo, fu studioso tanto di Dante e della Bibbia, che all'amico Toscanelli anima quasi di santo, come ce lo descrivono Vespasiano e Luca Landucci, nel sentire arguir Filippo pareva di udire un altro S. Paolo ⁽²⁾. E più di tutto ci dice qual alto senso spirituale lo sostenesse nell'impresa maggiore il primo verso, che altri ha detto michelangiotesco ⁽³⁾, del sonetto contro il detrattore e beffardo Giovanni da Prato:

Quando dall'alto ci è dato speranza.

Confidenza questa in una ispirazione superiore, *oriens ex alto*, che ben ci spiega come un secolo dopo, in un mirabile epigramma, Giovanni Battista Strozzi potesse raffigurare lo spirito del grande artefice nel-

⁽¹⁾ DOREN, *Zum Bau der florent. Domkuppel*, nel *Repertorium für Kunstwiss.*, 1898.

⁽²⁾ Questo particolare vasariano manca veramente nell'Anonimo Moreniano, che si limita ad accennare le lodi del Toscanelli a Filippo (FREY, *Le vite di Filippo Brunelleschi*, ecc., p. 77). Ma non è lecito affermare perciò col Milanese (*Operette* di A. MANETTI, Firenze, 1887, p. xvii) che il Vasari abbia confuso gli studi danteschi del Manetti, il supposto biografo, con quelli del Brunelleschi. La notizia venne al Vasari dal *Libro di Antonio Billi*, come ci è data dalle varie redazioni; il codice Petrei (Magliabechiano, XIII, 7, 89) e l'Anonimo Gaddiano (Magl., XXV, 7); cfr. FABRICZY, op. cit., p. 6 segg., ed è confermata dai versi che ne portano il nome.

⁽³⁾ PELLIZZARI, *Filippo Burnelleschi scrittore*, ib., 303; GUASTI, *Belle arti, puscoli*, p. 121.

l'atto di risalire su su colla edificazione della grande tribuna verso i cieli, quasi un secondo volo dantesco verso l'Empireo:

Tal sovra sasso sasso
di giro in giro eternamente io strussi,
che così passo passo
alto girando, al ciel mi ricondussi.

Cotal fervore di spirito ci dà ragione pertanto dell'impeto creativo e dell'ardore per l'arte, che fu fiamma e vita del suo animo. Fino dalle sue prime cose, come Michelangelo, è lui. Nel concorso pel S. Giovanni, ei non chiede qua e là consigli ad amici ed artefici, come Lorenzo che temeva il formidabile competitore; ma si chiude in sè stesso, e senza mostrare il suo modello ad anima viva, crea rapidamente e senza pentimenti. « Feciela presto (la storia), perchè possedeva l'arte gagliardamente », dice l'antico biografo; quella storia « dove non è membro che non abbia spirito », e che, se fosse stata seguita dall'opera, non ci avrebbe forse date le *Porte del Paradiso*, tutte grazia ed eleganza, ma, certo, un dramma pieno di dantesca e biblica fierezza, che sarebbe riescito preludio degno alla volta della Sistina, come la porta ghibertiana del Paradiso è alle camere vaticane di Raffaello.

Alla potenza creativa si associava l'ardore per l'arte, quella fiamma perenne d'entusiasmo che il Marchese di Posa esalta, con indimenticabili parole, come segno sicuro di grandezza, nel *Don Carlos* dello Schiller. Tutti ricordano gli stenti e le vigilie che maestro Filippo sostenne, nei suoi anni romani, per ritrarre, misurare, disseppellire i monumenti antichi onde scoprirne le bellezze più recondite e indovinarne i segreti costruttivi. Pochi invece han presente l'episodio della sua improvvisa gita a Cortona, quando una mattina sulla piazza di S. Giovanni, all'udire dall'amico Donato, reduce da Roma, narrare ad una brigata d'amici come egli avesse veduto in quella città un « pilo antico e bellissimo », Filippo, messo in ardenza, senz'altro dire e segretamente, così com'era « in cappuccio, in mantello e in zoccoli », prende la via di Cortona, e non ne ritorna finchè, disegnata tutta l'opera antica di sua mano, può mostrarla a Donatello, meravigliato di tanto amore per l'arte. Amore che divampa poi ardente in quelli anni epici della edifi-

cazione della cupola, quando al suo occhio acuto e vigile nessun particolare sfugge di uomini e di cose, e nessuna diligenza ei risparmia perchè sia condotta a perfezione l'opera ch'ei pensa e vuole eterna. Eterna di bellezza e di saldezza: i due aspetti dell'arte sua, la potenza gagliarda e l'armoniosa eleganza della linea. Ricordate il periodo onde il Vasari apre la vita del Brunelleschi, che ha tutta la quadratura formidabile dell'edificio e del genio che l'ha ideato? « Molti sono creati dalla natura piccoli di persona e di fattezze, che hanno l'animo pieno di tanta grandezza ed il cuore di sì smisurata terribilità, che se non cominciano cose difficilissime e quasi impossibili, e quelle non rendono finite con meraviglia di chi le vede, mai non danno requie alla vita loro ». Chi percorra gli anditi interni della immensa cupola è sopraffatto da questo senso di smisurata grandezza. Ma chi la guardi dal di fuori la vede snella ed agile nella sua eleganza levarsi emula dei colli circostanti. Maschio vigore architettonico ha il Palagio dei Pitti, dalla massa ciclopica: ma la grazia armoniosa domina nella Cappella dei Pazzi e nel chiostro, forse di suo disegno, a S. Croce, nella sagrestia laurenziana, nella loggia degli Innocenti, nel pergamo di S. Maria Novella, nella Badia fiesolana: l'una e l'altra virtù fuse poi in unità mirabile nel Santo Spirito e in questo frammento del Palagio guelfo, forte e gentile: così come nelle poche opere plastiche di sua mano la violenza quasi selvaggia irrompe nel saggio pel S. Giovanni; mentre grazia armoniosa spira dal Crocifisso di S. Maria Novella. Talchè egli, scultore, sta signore e maestro fra le eleganti idealità del Ghiberti e di Luca, e il fiero e audace realismo donatelliano e masacesco. Ma signore che ha alto e chiaro il concetto dell'arte e dell'ufficio suo. Un altro verso di quel suo sonetto responsivo al provocatore pratese ci scopre questa alta sua visione. Se per Dante l'arte era figlia della natura e perciò quasi nipote a Dio, ecco che il Brunelleschi, prenunciatore di moderne teorie estetiche, vanta come novità, ci dice:

che l'arte dà quel che natura invola,

cioè che l'arte è creatrice di un mondo tutto suo, madre di forme originali, attività sovrana e libera, potenza legislativa a sè stessa, di cui i meschini intelletti non indovinanò il mistero e la fonte onde sgorga l'ispirazione che la muove e la feconda.

4.

Ora una così alta visione, in quello spirito grande, delle ragioni ideali dell'arte, può avvivare in lui l'istinto profondo che egli ha della missione civile dell'arte e del suo ufficio nazionale. La sua riforma architettonica è la rinnovazione del genio latino e italico. In quei primi albori dell'Umanismo letterario, accanto a Niccolò Niccoli, al Marsili, al Traversari, egli sente che anche l'architettura deve obbedire ai tempi nuovi e creare con nuovi spiriti e nuove forme: le quali conviene attingere a quella che è tradizione nostra, in terra classica. Fiorenza dev'essere, anche in ciò, la nobilissima figlia di Roma, come l'avevan chiamata i vecchi cronisti; l'eredità legittima e prosecutrice della gloria latina. Lo stesso seme che nelle lettere umane avevan dato il Petrarca, il Boccaccio, Coluccio Salutati e i primi umanisti, germinava variamente anche nei suoi compagni d'arte: nel Ghiberti, adunatore d'anticaglie e in tutte le sue opere atteggiatore di classiche eleganze; in Iacopo della Quercia, che nel monumento ove dorme il suo bel sonno Ilaria del Carretto a Lucca plasma una danza di genii sostenenti un classico festone, prima che Donatello popoli di queste danze di putti il pergamo di Prato e la cantoria di S. Maria del Fiore. E qui tra le volute ogivali e i fogliami gotici della Porta della Mandorla sotto lo scalpello di Niccolò Lamberti fioriscono Eroti alati ed appaiono Ercoli e genietti antichi; mentre l'architettura che giàolgeva gli archi a pieno centro, innestava sui fusti e i fasci marmorei dell'ordine gotico, le forme classicheggianti della porta della sacrestia di S. Trinita, e di quella della sala ora degli Otto nel Palagio della Signoria, ora restituita a quello di Parte Guelfa. Timidi tentativi questi, che il maestro con un colpo d'ala solleva a propositi risoluti e innovatori. Può bensì egli, come una critica recente ha avvisato ⁽¹⁾, aver tratto motivi da monumenti medievali toscani, specie romanici, come SS. Apostoli, S. Piero Scheraggio e

(¹) Il prof. PAOLO FONTANA, in una recensione del libro del Fabriczy nell'*Archivio storico*, 1893, e più recentemente nel volumetto *Filippo Brunelleschi*, nella *Piccola collezione d'Arte* dell'Alinari, n. 8, 1920, p. 3 segg. Più giustamente sulla fusione dello stile gotico e classico nel Brunelleschi mi pare giudichino il Fabriczy, la Leader Scott, il Reymond, il Geymuller-Stegmann e il Venturi.

il bel San Giovanni. Ma in questo ei vedeva pur trionfare le solenni colonne romane dell'età augustea, dal bel capitello corintio splendente d'oro, forse avanzo del tempio capitolino della città « colonia di Cesare ». E tutta la snella grazia decorativa dell'opera brunelleschiana è poi ben lontana dalle gravi e pesanti forme romaniche; e per entro vi spira una fresca aura classica rinnovatrice. Purificare dagli elementi nordici l'architettura ogivale, che da un mezzo secolo nulla aveva più dato di nuovo, e ritrovare la tradizione schiettamente italica, fu questa l'opera sua e la riforma; e non è lecito dubitare dei suoi diretti studi sulle anticaglie romane, da tante testimonianze confermati. Anzi quella convocazione di architetti *oltremontani* voluta da lui, e che non è già una favola, come altri ha creduto ⁽¹⁾, come quella che è indirettamente confermata dal bando mandato dagli Operai pei mercatanti fiorentini in Francia, nella Magna e nelle Fiandre ⁽²⁾, ci mostra aperto e risoluto l'animo italico di questo grande, in un cimento che oggi si direbbe internazionale, e dove egli sentiva che il genio latino avrebbe avuta sicura vittoria. Ma come tutti gli spiriti novatori, attingendo a fonti antiche, imprime in quelle forme un alito nuovo ed originale. Gli agili pilastri corinti, le arcate dallo slancio aereo, i lunghi finestroni centinati ad arco, le sobrie membrature delle cornici e delle trabeazioni, serbano ancora qualcosa della snellezza ogivale. E se mancano quei forti aggetti che già appariscono nel Michelozzo suo discepolo, ed aggravano le forme, la sua non è già timidezza, come han creduto il Geymuller ed altri, bensì sapiente e nobile sobrietà, musicale accento di ritmi lineari e di spazi. E in questa impronta individuale si afferma in lui l'uomo dei nuovi tempi. Contro l'opera collettiva ed anonima delle maestranze e delle corporazioni artigiane, che governavano l'arte medievale, ei si ribella primo, per muoversi con sicuro e libero passo. Dietro di lui e dopo di lui l'opera costruttiva del Rinascimento porterà seco il nome e il genio diverso di grandi artefici, Michelozzo, l'Alberti, il Cronaca, Francesco di Giorgio, il Maiano, il Rossellino, i San Gallo, Bramante, Miche-

(1) Così il Nardini, il Frey, ed anche il Fabriczy.

(2) Il bando del 1418 (doc. 11, GUASTI) ha veramente carattere e solennità d'un invito universale. Notizie di maestri oltremontani veramente non si hanno dai documenti. Ma se ne hanno almeno di maestri pisani, aretini, senesi, che produssero modelli.

langelo. Fra Dante che chiude con la sua anima titanica il Medio Evo per aprire il Rinascimento e Michelangelo che con la forza ciclopica del genio quadriforme lo chiude antivedendo nella sua anima dolorosa il decadimento nella servitù civile, sta equidistante, e per molti rispetti non minor fratello, Filippo di Ser Brunellesco. Fratello per l'eroica tempra del carattere, talora confinante colla sdegnosa asperità, ma diritto e sincero: per l'ampiezza della visione d'arte e di pensiero, ond'egli è dominatore degli spiriti dell'età sua; per l'austera saldezza del sentimento religioso; per le avversità che gli si addensano intorno e che egli affrontò con animo impavido; per il nobile ardore dell'arte che fu fiamma nella sua vita e la consunse; e, in fine, per quel suo istintivo senso non angustamente cittadino, ma si potrebbe dir nazionale onde fu guidato il suo spirito, che fa della celebrazione odierna d'una sua opera risorta una festa di gloriosa italianità. Se alla Commedia dantesca risponde, monumento a poema, e questo poema trisecolare, S. Maria del Fiore, la tribuna che questa incorona è la maggior sorella e primogenita di quella che Michelangelo « alzò in Roma ai celesti ». Stendiamo col pensiero dall'una all'altra di queste due altissime cime dell'arte nostra festoni gloriosi di lauro, nell'ora in cui la patria comune, celebrata la vittoria delle armi, si accinge a compiere il suo rinnovamento civile. Gloria a quei grandi spiriti, che in lontani secoli e per vie misteriose lo prepararono.

VII.

MASACCIO E FILIPPINO

I.

In quella nobile terra di S. Giovanni che s'adagia « sul bel fiume d'Arno », così fruttifera per naturale feracità e sonante per industrie nuove, parve, pochi anni or sono, suonasse il verso dantesco:

L'ombra sua torna ch'era dipartita,

l'ombra del suo gran figlio, che sui primi del secolo xv, di lì muovendo oscuro, spiegò in breve giro di vita, tanta ala nei sereni cieli dell'arte: quell'ala che, se da un misterioso fato non fosse stata acerbamente tronca, sarebbe ascesa, agile e sicura, ai culmini più eccelsi.

Riapparve in quella terra o amorosamente lineata o plasmata da abile mano d'artefice la figura di questo divino giovine che sentì ed esprime tutte le feconde virtù di quella terra, le ingenite energie di nostra stirpe. E bene fu che quella terra lo rammemorasse e quel popolo lo celebrasse; perchè dal sangue sempre nuovo e vivo del popolo egli, come Giotto, ebbe quella gagliarda vitalità che impresse nelle sue maschie figure e traspare nelle sue vigorose composizioni.

Non pochi artefici del tempo suo, Gentile da Fabriano, il Pisanello, Pier della Francesca, Cosmè Tura, lo stesso Masolino suo maestro e cooperatore, andarono ritraendo eleganti scene e figure di gentiluomini, di cavalieri, di matrone; tutta la vita superba e magnifica delle corti, dei palagi principeschi: una festa di caccie, di giostre fastose, di cavalcate signorili. Masaccio, giovine nato di popolo e dal contado, e di costumi e di vita semplice e negletto — ond'ebbe sfigurato il suo nome — fu l'artefice figlio del popolo, che da questo derivò la vita e la forza

possente ⁽¹⁾. La Firenze del suo tempo, che egli aveva, in certo modo, ritratta in quella *Sagra* del Carmine che non andò forse interamente perduta, ed ancora popola molte delle sue storie nella Cappella Brancacci, era allora, dopo il tumulto dei Ciompi, agitata sempre dai moti della parte popolare. In quell'inizio del 1400 la città, cresciuta in potenza e in ricchezza pei commerci rifioriti, svolgeva la spontaneità creatrice del suo genio nelle più schiette manifestazioni dell'arte, libero germoglio dell'anima popolare, prima che il suo spirito si adagiasse nelle rinascenti forme dell'arte classica e nelle erudite raffinatezze dell'umanismo. Non mai l'arte fiorentina rispose adeguatamente all'intimo e schietto sentimento popolare come in questo primo Quattrocento, in cui, quasi una generazione folta e densa di veri eroi dell'arte, si levano in Firenze il Brunelleschi, il Ghiberti, Nanni di Banco, Paolo Uccello, Luca della Robbia, Donatello, e con essi Masaccio, cui fanno corona e Masolino e il solitario Angelico, e il Castagno, e, venutivi dal di fuori, il Pisanello, Gentile da Fabriano, Domenico Veneziano e Iacopo Bellini. Non mai quell'arte in tutte le sue forme si svolse con sì originale energia dalle ispirazioni che le venivano dallo spirito popolare. Ed ognuno ricorda come il concorso per le porte di S. Giovanni e l'edificazione della cupola di S. Maria del Fiore fossero eventi onde si commosse tutta la coscienza cittadina.

Questo profondare che faceva il virgulto gentile e vigoroso dell'arte le sue radici nel suolo della vita popolare era cagione che tutte le arti rifiorite, in questo lavoro multiforme ed intenso, collaborassero e potessero l'una sull'altra. Come Nicola Pisano e forse Giovanni avevano eser-

⁽¹⁾ Questo rimane sostanzialmente vero anche se è indubitabile, come il Poggi ha dimostrato (*La Cappella Strozzi in S. Trinità*, 1904, cfr. *Riv. d'Arte*, 1908), che la tavola dell'*Epifania* dipinta da Gentile il 1423, ora agli Uffizi, non rimase senza effetto su Masaccio. I due giovani gentiluomini che nella storia della *Resurrezione di Tabita* nella cappella Brancacci traversano la piazza, nonostante qualche loro rassomiglianza con alcune di Masolino a Castiglione d'Olona, ricordano piuttosto Gentile. La sapienza prospettica che vi è in tutta questa storia, alla quale mai non arrivò Masolino, nella prospettiva deficientissimo, e molti altri indizi, la fanno credere per gran parte opera di Masaccio, nonostante le fini osservazioni del Toesca (*Masolino da Panicale*, Bergamo, 1908). Dico per gran parte; perchè le figure sotto il portico a destra hanno, a differenza di tutto il resto, i caratteri di Masolino.

citata grande efficacia su Giotto, egli medesimo scultore: come Giotto ed Andrea avevan congiunta l'opera loro nelle sculture del Campanile e nei bronzi della prima porta del S. Giovanni, così il Ghiberti nei suoi rilievi, per le vedute prospettiche che vi erano dentro, quasi dipingeva; così Masaccio, col giuoco potente delle luci e delle ombre, come Giotto, plasmava.

La forza innovatrice di Masaccio sta, difatti, in questa ripresa delle originali tradizioni di Giotto, smarrita, o quasi, nei suoi successori. E da Masaccio, come da fonte viva, attingono tante generazioni di artefici da Filippo Lippi a Raffaello, e più oltre, specialmente la dignità e la semplice severità delle forme e la potenza plastica dei rilievi. La quale potenza nelle opere di lui cresce, come meglio di tutti ha forse dimostrato lo Schmarsow ⁽¹⁾, dalle prime cose sue, quali la *Madonna* ora agli Uffizi e quella di Montemarciano al fresco di S. Maria Novella alla *Storia dello statere* e a quella della *resurrezione del nipote del re*. Chi lo ragguagli cogli ultimi giotteschi misura agevolmente la grande distanza che lo separa da essi; dove, senza dubbio, maggiore è la continuità nello svolgimento dell'arte sorella, la scultura, nella quale da Nicola Pisano a Iacopo della Quercia la serie non offre intervallo.

Nondimeno la critica moderna ha saputo porre in qualche luce i prosimi antecedenti dell'arte masacesca. Noi conosciamo poco più che i nomi di un gruppo di artefici che stanno vicini a Masaccio. Oltre Masolino, che è maestro squisito, collaboratore di lui e forse suo conterraneo ⁽²⁾, e che conosciamo a Castiglione d'Olona e in parte a S. Clemente

⁽¹⁾ Specialmente nel vol. V dei suoi studi, *Masaccio-Studien* (Kassel, 1895-900), che sono un'opera fondamentale. Non senza merito è il lavoro del danese KNUDTZON, *En Brochure om Masaccio* (Kjobenhawen, 1900). Per la bibliografia masacesca si può confrontare il KRAUS, *Geschichte der Christl. Kunst*, II, 2, p. 180 (Freiburg, 1900), a cui deve aggiungersi l'ottimo lavoro, sopra menzionato, del Toesca su Masolino, oltre al vol. VII della *Storia dell'Arte* del Venturi. Notevole è anche un breve articolo del dott. LEONARDI nel *Fanfulla della Domenica*, 1902, n. 51. La onoranza del 1904 non dette, ch'io sappia, alcunchè di veramente rilevante per la critica intorno a Masaccio, salvo il numero speciale della *Miscellanea d'Arte* diretta dal SUPINO, anno 1, n. 10-12, il lavoro illustrativo di G. MAGHERINI-GRAZIANI, *Masaccio*, Firenze, Bencini, 1903, e un articolo del I. DEL BADIA « Tommaso da S. Giovanni », nella *Rassegna Nazionale*, 1º novembre 1903.

⁽²⁾ Questo è reso assai probabile dalle osservazioni del MAGHERINI-GRAZIANI, op. cit., p. 95 e segg. Le conseguenze di questa conterraneità sono di molto rilievo per la storia di Masaccio.

di Roma, Gherardo Starnina ⁽¹⁾, Antonio Vite, forse anche Giuliano d'Arrigo (il Pesello) ed altri ignoti, tutti moventisi in una direzione il cui iniziatore sembra sia stato Antonio Veneziano. Una delle cappelle del Duomo di Prato dipinta da uno o due di questi maestri offre alla critica un grave problema, ancora irrisolto, nonostante che lo Schmarsow ⁽²⁾ l'abbia assegnata a Domenico Veneziano, che in parte è seguace di Masaccio. Ma non è dubbio che per quei maestri gli anelli della catena così, in certo modo, si ricompongono. Giova, ad ogni modo, il rilevare come la prima educazione artistica possa esser venuta a Masaccio da qualcuno dei pittori che operavano sullo scorcio del secolo XIV e sul principio del seguente nelle terre del Valdarno. Le ricerche del Magherini-Graziani e le riproduzioni che egli ha fornite di molti dipinti sparsi in quella terra, hanno dato qualche nuova luce a questo oscuro problema. Abbiamo notizie di un Maestro Donato pittore di Castel S. Giovanni nel 1382, e di un Mariotto di Cristoforo nel 1429. Ma quello che più monta, nelle chiese della sua terra il giovinetto poteva vedere alcune tavole ancora oggi conservate ⁽³⁾, delle quali alcune indicano la maniera di Spinello, altre quella dei Gaddi, di Lorenzo di Niccolò o di altri giotteschi. Forse anche vide l'*Annunciata* di Fra Angelico ora a Montecarlo, una delle prime cose del monaco fiesolano; ma certo vide, e ricordò nel fresco di S. Maria Novella, la tavola della *Trinità* nella Pieve di San Giovanni ⁽⁴⁾, probabile opera di Spinello. Che se, come è verosimile, fu suo conterraneo Masolino, è ben presumibile che questi l'abbia avviato all'arte e l'abbia poi raccomandato quale suo successore nell'adornamento della Cappella Brancacci e forse anche in quella di San Clemente a Roma.

2.

La figura di Masaccio è umbratile come la sua vita. Il mistero avvolge ancora la sua morte acerba, che divelse, non senza sospetto di malevolenza umana, il fiore, quando era per convertirsi in frutto succoso. Ma

⁽¹⁾ A cui torna ad attribuire, almeno in parte, gli affreschi della Cappella Castellani in S. Croce, ora restaurata, lo Schmarsow, in *Abhandlungen der Sächsischen Gesellschaft*, Leipzig, 1912. E credo con ragione.

⁽²⁾ SCHMARSOW, « Domenico Veneziano », ne *L'Arte*, 1912.

⁽³⁾ Vedile nel libro di MAGHERINI-GRAZIANI, p. 88 e segg.

⁽⁴⁾ MAGHERINI-GRAZIANI, p. 17.

è quasi un mistero la stessa oscura sua vita. Della quale poco più sappiamo di qualche vaga notizia sulla domestichezza avuta da lui col Brunelleschi e con Donatello, confermata quest'ultima anche dai documenti pisani ⁽¹⁾; su certe difficoltà economiche in cui si trovò implicato; sulla sua famiglia ⁽²⁾; sopra un suo viaggio a Roma. Ma quante sono le incertezze in cui si trova anche la critica intorno all'estensione dell'opera sua, dal vecchio Gaye e dal Rumohr fino allo Zahn, al Cavalcaselle, allo Schmarsow, al Knudtson, al Wichkoff, al Rolffs, al Venturi, al Toesca! Rimane nulla di lui nella sua terra? Possiamo attribuirgli la Madonna di S. Biagio nell'Oratorio di S. Giovanni di Valdarno, o non piuttosto il fresco di Montemarciano ⁽³⁾ che tanta affinità presenta colla tavola di S. Ambrogio ora trasportata agli Uffizi? Sono sue, secondo il Vasari, o non piuttosto di Masolino le tavole ora nel Museo di Napoli? ⁽⁴⁾ Ha avuto parte, o quanta, nella Cappella di S. Clemente a Roma? Quanta parte vi fu di suo nella Cappella Brancacci, o quanta in ciò che ne avanza? Pure, nonostante i gravi dissensi, un po' di accordo s'è venuto formando, segnatamente dopo la scoperta dei freschi di Castiglione d'Olona che illuminarono Masolino ⁽⁵⁾. La vita di Masaccio, che si stende dal 1401

⁽¹⁾ Vedi il TANFANI-CENTOFANTI, *Notizie di Artisti tratte dai documenti pisani* (Pisa, Spoerri, 1898), p. 178-80.

⁽²⁾ GAYE, *Carteggio*, I, p. 115; CAVALCASELLE, 2^a ediz., 1897, II, p. 324 e seg. I. DEL BADIA, *Rassegna Nazionale*, nov. 1903. Negli ultimi mesi sono stati scoperti nella cappella di S. Lorenzo a San Giovanni di Valdarno alcuni frammenti di freschi del secolo xv, che portano il nome di Giovanni; forse il fratello di Masaccio, detto lo *Scheggia*, così: *Anno Domini [MCC]CCLVII di Dicembre Giovanni di Ser Giovanni dipinse* (MAGHERINI-GRAZIANI, op. cit., p. 118). Auguriamo che l'opera di scoprimento venga sistematicamente compiuta. Ne potrà venir luce anche per la critica dell'arte masacesca.

⁽³⁾ MAGHERINI-GRAZIANI, op. cit., p. 107.

⁽⁴⁾ Torna ora ad attribuirne, secondo la testimonianza del Vasari e di Michelangelo, a Masaccio, lo Schmarsow, « Masolino oder Masaccio in Neapel? » nel *Repertor. für Kunstwiss.*, 1919, p. 289-92.

⁽⁵⁾ V. l'opera del Toesca cit. (1908), una Madonna da lui scoperta a Nuovoli presso Firenze, e pubblicata nel *Bullettino del Minist. dell'Istruz.*, 1924, e così la figura del S. Giovanni e la predella illustrata dal Berenson, nel *Dedalo*, nov. 1924. Il dott. MARRAI (*Misc. d'Arte*, 10-11, 1903) avvertì come segno distintivo delle opere di Masolino il nimbo delle figure dei santi di forma circolare, mentre nelle cose di Masaccio il nimbo è discoide e sospeso sulle teste. Tuttavia conviene notare che nei frammenti della tavola del Carmine di Pisa, ora dispersi fra Berlino,

al 1428, è rapida ma intensa: un miracolo del genio. Dalle forme ancora arcaiche, ma energiche, della tavola della *Sant'Anna* che ancora ricorda Angelo Gaddi e soprattutto Masolino, alle ultime cose sue più certe è un meraviglioso cammino, una conquista crescente di forme umane sempre più ampie e gagliarde, che « atteggiò ed *avvivò* », come disse di lui Annibal Caro, di rilievi sempre più tangibili e gagliardi, di lumeggiamenti ed ombreggiamenti sempre più potenti, che danno al corpo umano risalti di vita e plasticità scultoria sempre più evidente. Pochi altri genî si svolsero con direzione rettilinea così rapidamente come il suo. E tutto ciò coi mezzi più semplici, come avevan detto già Lorenzo il Magnifico e il Villani. Egli non si valse di quella copia di adornamenti e di accessori decorativi, che i suoi successori, come il Gozzoli e il Pesellino, profusero largamente nei loro dipinti: ma intese a raccogliere tutta la efficacia della sua arte nella evidenza della forma, della vita e del dramma umano, con una sobrietà nelle composizioni e nei particolari che può parere perfino soverchia e disadorna.

Forse sono di Masolino le tavole di Napoli, che male il Vasari ascrisse a lui, come lo fa credere la deficiente prospettiva, la secchezza delle figure e il delicato e gaio colore come a Castiglione, e nel *S. Giuliano* ora gli Uffizi. Ma se a Masolino si può dare — e in ciò ebbe ragione lo Zahn ⁽¹⁾ — una parte dei freschi di S. Clemente a Roma (forse il *S. Cristoforo* e la volta della cappella) che potè commettergli quel medesimo cardinale Branda il quale poi gli diè a fare i dipinti di Castiglione, una parte non meno notevole, checchè ne pensino il Venturi, il Toesca ed altri, si deve pure attribuire a Masaccio. Nelle storie della leggenda di Santa Caterina si riveggono figure giovanili, e specie quella del carnefice, sorelle di quella del Centurione nella

Pisa, Napoli e Londra, i santi portano ancora il nimbo circolare. E così è della Vergine, nella parte centrale, ritrovata: il nimbo è a forma di mezzaluna, come si vede nella storia della *Predicazione di S. Pietro* al Carmine, che forse appartiene alla prima maniera di Masaccio. Come forse a questa prima maniera appartiene il tipo delle barbe a doppia lista, quale vedesi nei dipinti di Masolino a Castiglione d'Olona; mentre Masaccio più tardi usò fare le barbe raccolte in giro intorno al mento.

(¹) ZAHN, *Jahrbücher f. Kunstwiss.*, 1869, II, p. 155 e segg.; e REYMONT, op. cit., 1870, III, p. 75.

Storia del tributo al Carmine di Firenze e di un altro che si vede nella predella della tavola di Pisa, ora al Museo di Berlino: e nella *Crocifissione*, sebbene malconcia dai restauri, una delle figure che sostiene la Vergine (il che non credo da altri avvertito) si trova ripetuta nel fresco di Santa Maria Novella: indizio non dubitabile della sua mano.

Ma anche nei freschi fiorentini del Carmine io penso sia maggiore l'opera sua di quello che non si creda dai più: e non solo rispetto a quel poco che vi può avanzare dell'opera iniziale di Masolino, sì anche a ciò che generalmente si ascrive a Filippino Lippi. Certo ebber ragione già il Gaye e il Rumohr, e dietro loro gli annotatori del Vasari del Lemonnier, nel rivendicare a questo molte storie prima assegnate sempre a Masaccio. Ma possiamo noi pensare che per sessant'anni i monaci del Carmine e i patroni della cappella lasciassero incompiuta l'opera, se non ci fosse stata una grave cagione? Il Bernasconi da questa osservazione trasse argomento a cambiare il nome di Filippino in quel di Fra Filippo suo padre; contro la testimonianza dell'Albertini e del Vasari, e contro ogni verosimiglianza storica e stilistica. Poichè i noti trascorsi del frate carmelitano, se non pare troncassero ogni rapporto di lui col suo Ordine ⁽¹⁾, non eran certo atti a disporre i suoi confratelli e i patroni Brancacci, ad affidare proprio a lui il compimento dell'opera di Masaccio nella loro chiesa: mentre costoro potevano ben commetterlo al giovine Filippino, che in certo modo, figlio come era d'un Carmelitano, continuava la gloria artistica dell'Ordine. E se non si rivolsero ad alcuno dei grandi maestri del tempo, il Baldovinetti, il Botticelli, il Gozzoli, il Pollaiuolo, e quanti altri frequentavano per istudio quella cappella, potè ben esserne cagione che nessuno di questi, quando erano saliti già in gran nominanza, si sarebbe agevolmente acconciato a compiere l'opera altrui, specie se non si trattava, come io credo, che di eseguire disegni di quelle storie già tracciati o lasciati in abbozzi e in studi da Masaccio. Come, difatti, pensare che costui avesse incominciata, ad esempio, la storia della *Resurrezione del nipote del Re*, e fatti alcuni gruppi di figure e alcune teste, senza che avesse disegnata, o sulla stessa parete o in

(1) Vedi i due importanti lavori: *Fra Filippo*, by EDWARD STRUTT (London, 1901), spec. p. 102 e segg., e SUPINO, *Fra Filippo Lippi* (Firenze, 1902), p. 22; v. più oltre.

cartone, già tutta la composizione? Un indizio ne abbiamo in quello che il Reymond ha notato ⁽¹⁾, circa la forma delle finestrelle disegnate nell'edificio che è nel fondo di quella storia; le quali finestrelle riproducono la forma medesima che si vede in quelle della Cappella Strozzi in Santa Trinita; opera di transizione del primo Quattrocento, che non avrebbe potuto essere ideata nel 1483, quando Filippino compiva la storia incominciata da Masaccio. Aggiungasi che l'Albertini, testimonianza la più antica, non nomina come cosa di Filippino nella Cappella Brancacci se non la storia della *Crocifissione di S. Pietro*. E veramente in essa soltanto appariscono le forme architettoniche delle porte che vennero in uso dopo il Brunellesco e il Michelozzo.

Non è dubbio che Filippino, eseguendo i disegni che deve aver lasciati Masaccio, dovè mettersi del suo; non solo nel modo di colorire più leggero e di minor corpo, bensì anche nell'aria delle teste giovanili, le quali hanno una grazia sconosciuta a Masaccio; e vaghi ad esempio l'angelo della *Liberazione di S. Pietro*, che è fratello di quelli della tavola di Badia. Ma la composizione dell'insieme dovè pure essere opera del grande maestro valdarnese; e lo dice quella composta sobrietà della scena che Filippino non dimostrò mai nei freschi di Santa Maria Novella e della Minerva di Roma, dove lavorò di propria invenzione. Che se le storie da lui eseguite nella chiesa del Carmine fossero state cosa tutta sua, ben altra fama ne avrebbe acquistata; nè si sarebbe potuto dire se il merito maggiore nell'adornamento della cappella meravigliosa spettasse a lui o ai due più antichi maestri.

Ora a discernere l'opera di Masaccio da quella di Filippino nella Cappella Brancacci noi possiamo valerci di un criterio, che da nessun altro fino a qui è stato rilevato. Masaccio, continuando il costume dei maestri del secolo XIV, usava segnare i contorni delle figure sull'intonaco fresco colla punta di ferro. Così sono fortemente lineate le figure nella *Storia del Tributo*, del *Battesimo*, e le altre più certamente riferibili a lui. Filippino invece, poichè sessant'anni dopo si era dismessa quell'usanza, non disegnava e contornava più le figure in quell'antico modo: del quale, infatti, non apparisce più traccia nel *San Pietro che visita San Paolo al carcere*, nel *San Pietro dinanzi all'imperatore*, che indubita-

(1) Nella *Miscellanea d'Arte*, diretta dal SUPINO, I, 1, 1903.

bilmente appartengono a lui, almeno come esecuzione. E dico studiosamente « come esecuzione »; perchè sembra difficile il credere ch'egli non avesse dinanzi a sè qualche disegno lasciato da Masaccio, specialmente per la figura di S. Pietro nella prima delle due storie menzionate. Ma se prendiamo in esame la parete ove è dipinta la famosa storia della *Resurrezione del nipote del Re*, ci avvedremo che, mentre la serie delle figure che guardano da destra il fanciullo risorto e sono, per consenso di tutti, di mano di Filippino, non porta segni di contorni a punta di ferro, le altre più a destra della *Adorazione di S. Pietro*, da tutti riconosciute di Masaccio, troveremo invece fortemente contornate collo stile. Ora che l'opera di Masaccio non si fosse arrestata a queste e alle altre che generalmente gli si ascrivono, è indizio il fatto che la figura di S. Pietro che opera il miracolo e quella del giovinetto risuscitato sono pure contornate. Filippino così deve averle trovate nella parete che egli prese a compiere; sebbene poi nel riempire i semplici contorni del calco masaccesco seguisse il suo genio e si valesse dei modelli che aveva dinanzi agli occhi, ritraendo nella testa del giovinetto, se dobbiamo credere al Vasari, il giovane Granacci. Il grande stile che ha la figura del San Pietro, dalle sobrie e larghe pieghe, imitate poi da Raffaello, del resto, basterebbe a farla riconoscere disegnata dal Masaccio. La parte che costui ha avuto nella composizione di questa storia è, dunque, assai maggiore di quello che oggi generalmente si tenga; e sempre più sembra vicina al vero la indicazione dell'antico Albertini, il quale nel 1510 scriveva essere la Cappella Brancacci metà di Masaccio e metà di Masolino, *excepto Sancto Pietro crucifixo per mano di Philippo*.

Nondimeno anche sulla *Crocifissione di S. Pietro* è da osservare che non tutta può essere di mano di Filippino; perchè oltre la figura d'uno dei carnefici, anche quella del martire capovolto è segnata colla punta di ferro come usava Masaccio. E ne è riprova la grande somiglianza che questa figura presenta con l'altra dello stesso martire nella predella della tavola pel Carmine di Pisa ora al Museo di Berlino. Ma che nell'intervallo fra la morte di Masaccio e l'opera di Filippino nella Cappella Brancacci fosse conosciuto un disegno di Masaccio relativo a questa storia della *Crocifissione di S. Pietro*, lo fa credere la corrispondente scultura di Luca della Robbia fatta per un altare del Duomo di Firenze ed ora al Museo Nazionale; ed anche la predella colle storie e col *Martirio*

di *S. Pietro* che nella Galleria degli Uffizi portava un tempo il nome di Iacopo del Casentino, ed appartiene invece, come hanno veduto lo Schmarsow e il Toesca, ad un maestro fiorentino dei primi del secolo xv, a cui non era ignoto Masaccio, che ora, per le analisi stilistiche dovute specialmente al Gamba, sappiamo essere Giovanni del Ponte. Ora nell'una come nell'altra raffigurazione del soggetto appare assai probabile la conoscenza della figura di *S. Pietro*, segnata dal Masaccio sulla parete della Cappella Brancacci, alla quale poi Filippino seppe dare coronamento degno di figure laterali.

Così la grandezza dell'opera di Masaccio, diminuita forse soverchiamente dalla critica della metà dello scorso secolo, torna oggi, in grazia di più severe indagini, a levarsi a più alta misura di gloria: a quella misura onde il suo nome già volava, presso gli antichi, alto sopra tutti gli altri. Il giudizio dell'opera sua che Cristoforo Landino, il chiosatore di Dante, riferisce di Lorenzo il Magnifico: le alte parole di lode onde Leon Battista Alberti celebra Masaccio, dicendo che nelle ossa di lui come in quelle del Ghiberti, del Brunelleschi e di Donatello era passato lo spirito degli antichi: l'epigramma del Caro, sono documenti significativi di riverente ammirazione. Ma un segno della precoce grandezza di un tanto spirito, e non abbastanza notato, è che a soli 23 anni di età lo troviamo registrato nella matricola dei pittori fiorentini, il 1424; mentre assai tardi vi erano iscritti gli artefici, e il suo stesso maestro Masolino solo a 40 anni. E ne è riprova luminosa la familiarità che uomini come il Brunelleschi e Donatello concessero così per tempo a questo giovine povero e rude, venuto dal contado di Firenze. Chi ebbe ad amici il Brunelleschi, genio sovrano, e Donatello, riformatore della statuaria, può ben dirsi in tale famiglia pari ad essi, quale rinnovatore della pittura. Poichè per lui l'arte di Giotto rivive, ma ricca di una nuova esperienza, di una libertà di ispirazione di cui pareva smarrita la via: mentre egli tende dall'altra parte la mano a Raffaello, l'altro divin giovine, che nella gloria delle logge vaticane e degli arazzi della Sistina, lineando la figura di Paolo e quella di Eva e di Adamo, ricordò l'umile cappella del Carmine, e le forme che da essa illuminarono l'alba della rinascita. E veramente non furono splendori antelucani quelli che uscirono dal suo vigoroso pennello; bensì già quasi meridiani. Poichè Masaccio seppe, primo e di getto, raggiungere quella modernità di forme, e conseguire

d'un tratto quell'altezza di concepimenti, che solo faticosamente e per vie diverse poterono a poco a poco riconquistare gli artefici che vennero dopo di lui piuttosto che dietro a lui; i due Lippi, Paolo Uccello, il Castagno, i Pollaiuoli, Piero della Francesca ed il Mantegna: i cui conati sapienti e meditati ricondussero appena l'arte là dove egli era giunto per impeto spontaneo di genio divinatorio. E di genio non soltanto lineatore di forme, come altri disse, bensì anche significatore d'anime. Se è opera sua e non di Masolino la figura della imperatrice convertita da Santa Caterina nella Cappella di S. Clemente a Roma, che tanto ricorda quella di Tabita nella resurrezione di questa al Carmine di Firenze, tutta intenta ad ascoltare l'inflammata parola della Santa, egli ha creato anche un poema di gentilezza e di grazia: d'una grazia non mistica come nel Beato Angelico, bensì squisitamente umana. Ma principalmente la tragedia dell'anima e dell'umanità dolente è, per la prima volta e per tutti i tempi, esemplarmente espressa nella *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre* nella Cappella Brancacci, che indubbiamente è opera sua: in Eva che, in atto dolente e lamentevole, leva gli occhi al cielo vendicatore; in Adamo che si copre la faccia angosciosamente piangendo. Così nelle scene della *Guarigione degli infermi* e della *Distribuzione delle elemosine* l'espressione del pathos umano e delle stigmate impresse dalla miseria e dalla sofferenza attinge un altissimo segno di verità e di efficacia.

Tale il pittore sovrano che, sul limitare dell'età d'oro dell'arte, col suo « forte stil novo » si annuncia maestro ed inauguratore di un'arte che è già in lui moderna; come quella che attinge « senza ornato » alle vive e vigorose sorgenti della vita popolana e ne trae le forme gagliarde, mentre si leva alata ad ispirazioni di un sentimento profondamente umano, che plasma i corpi e impenna l'ali dell'anima; i due termini eterni dell'arte, che i minori artefici dividono, e solo i sovrani come lui sanno congiungere in una divina armonia di bellezza.

Quando io ebbi l'onore vari anni or sono, nell'epoca vera del centenario, di proporre per primo le onoranze a Masaccio ⁽¹⁾, avrei sperato che non solo la terra di S. Giovanni, sì anche la città di Firenze avesse adeguatamente risposto; giacchè Masaccio fiorì in Firenze. Ora la vera

(1) Nel *Marzocco* di Firenze, 21 dicembre 1901.

e degna onoranza a Masaccio sarebbe il restituire l'antica luce alla Cappella Brancacci, vero santuario sacro all'arte, sottrarla all'uso del culto, o almeno, provvedendola di una solida cancellata, proteggerla dalle possibili ingiurie umane: e infine liberarla dalle sovrapposte pitture decorative del secolo decimottavo, le quali spostano ed alterano i toni degli antichi dipinti. Sembra incredibile che in tanta nobile gara per restituire i monumenti alla loro pristina forma, non si sia provveduto a questo che è fra i veramente insigni. Ma è lecito augurare che un giorno Firenze saprà adempiere degnamente l'alto debito suo verso il figlio immortale della sua terra.

VIII.

FRA FILIPPO LIPPI

I.

Non è senza qualche ragione che, quasi simultaneamente, apparissero due diversamente pregevoli illustrazioni dell'opera artistica di quel singolare artefice che fu Fra Filippo Lippi; l'una dovuta ad un autorevole critico inglese, l'altra ad un valoroso erudito italiano, noto per molto pregiate pubblicazioni ⁽¹⁾. Da un lato l'arte squisita ed eletta del maestro fiorentino, che, secondo il Vasari attesta, il divino Michelangelo celebrò fino ad imitarlo talora; dall'altro, in tempi, come i nostri, men rigidi ma forse meno ingiusti, un più equo giudizio sull'uomo che lungamente la critica vilipese per la sua vita avventurosa, pei suoi errori umani, se anche men condonabili al suo abito monastico, hanno condotto ad indagare l'opera sua con più amorosa cura di quello che non si fosse fatto fino ad oggi. Certo è che finchè la critica chiedeva al pittore carmelitano, come fa il Priore del convento del Carmine nel leggiadro poemetto del Browning intitolato *Fra Filippo Lippi*, e come avrebbe potuto fare un iconoclasta quale il Savonarola, un'arte che non sia se non arte d'anime,

Your business is to paint the souls of men

.....
Give us no more of body than shows souls!

⁽¹⁾ *Fra Filippo Lippi*, by EDWARD C. STRUTT, London, 1901; I. B. SUPINO, *Fra Filippo Lippi*, Firenze, Alinari, 1902. Per la letteratura posteriore v. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, VII, I (1911), p. 360 s., e TOESCA, « Una tavola di F. L. », *Bullettino d'Arte*, luglio 1917.

finchè, dico, questo si chiedeva, non era Fra Filippo l'artefice che potesse adeguatamente corrispondere a cotali esigenze; ed aveva perciò ben ragione il Priore carmelitano del Browning di soggiungere:

*It's art's decline, my son!
You're not of the true painters, great and old;
Brother Angelic's the man, you'll find;
Brother Lorenzo stands his single peer;
Frag on at flesh, your'll never make the third!*

Ma come il Browning ha bene espresso per bocca del Priore medesimo il pregiudizio comune su Fra Filippo, così ha incidentalmente data una giustificazione umana e pratica della vita di lui; il quale, rimasto orfano a due anni, trascorse la prima sua fanciullezza, quando « la cera umana è molle », quasi abbandonato a se stesso, ed esposto al contatto dei vizi, che se in quell'età non si contraggono ancora, s'imparano, per lo meno, a conoscere e quasi a pregustare. Nessun altro, infatti, fra gli artefici del Quattrocento espresse in sè, come Fra Filippo, i meriti e i difetti, le virtù tipiche e i vizi propri dell'età sua. Età veramente che si può dire alba preannunziatrice della gloria trionfale d'una giornata luminosa; primavera ancora acerba della stagione fiorita, cui seguirà, anche per l'arte, la estate gioconda e l'autunno fruttifero. E come l'inizio della primavera è ventoso e torbido: e

. l'ombra de le nuvole
passa a sprazzi su 'l verde, tra il sol pallido,

così in questa agitata età di transizione della Rinascita si alternano e si mescono le ombre di foschi vizi e di profonde corrottele con le luci di grandi e gloriose opere. Ora da questo stato della vita pubblica del tempo dobbiamo trar la misura a giudicar l'uomo. Che se le sue strettezze domestiche possono essere se non escusatrici, attenuatrici almeno di certi suoi atti riprovevoli onde soffersse carcere e tortura, il giudizio che i suoi contemporanei fecero delle sue avventure amorose dovrebbe ammonirci a non essere più severi di loro verso questo Don Giovanni in veste di monaco. Quando troviamo che, alludendo alla più nota delle sue avventure amorose, quella che ebbe con suor Lucrezia Buti, Giovanni de' Medici scriveva a Bartolommeo Serragli « e così

dello errore di fra Filippo n'aviamo riso un pezzo »; e se rimosso dall'amministrazione di San Quirico a Legnaia il pittore *qui plurima et nefanda scelera perpetravit* (come diceva il breve pontificio), due anni dopo conserva ancora quell'ufficio, e rimane anche sempre cappellano del convento di S. Margherita di Prato pur dopo la nota impresa amorosa, ciò significa che i suoi contemporanei lo giudicarono con maggiore indulgenza che non abbian fatto l'età successive, forse perchè di tali abusi eran più numerosi e frequenti gli esempi di quello anche che possiamo conoscere oggi. Certo è, ad ogni modo, che pur dopo lasciato il convento (l'abito non lo depose mai) i rapporti coi suoi correligionari continuavano ad essere assai buoni; poichè, come ha ben notato lo Strutt, egli non pure esercitò in seguito vari uffici e godè benefici ecclesiastici, sì anche ebbe fino alla morte fra i suoi discepoli ed amici il carmelitano Fra Diamante. Onde la data della sua morte, unita ad una notizia encomiastica, fu registrata nel necrologio del suo Ordine come infausta per la gloria di questo.

Se non che queste medesime deficienze nella sua natura morale si congiungono per così intima trama col suo temperamento artistico, da non esser possibile disgiungere l'uomo dall'artefice, e giudicare quello senza aver l'occhio a questo. Le stesse circostanze che furono sfavorevoli alla sua educazione morale, si convertirono in condizioni propizie allo svolgimento delle tendenze artistiche proprie di lui. Era il tempo in cui anche nelle chiese e nei chiostri penetrava ormai un alito di vita nuova, e s'insinuava, coll'arte, il sentimento della realtà e della vita. Non fu senza singolar grazia della fortuna che il Lippi trascorresse la sua giovinezza nel convento che la rinnovata arte veniva adornando delle magnificenze di Masolino e Masaccio. Tutto quell'insieme di elementi che ponevano il giovane monaco in contatto con la vita, ed anche gli dettero l'esperienza dolorosa della miseria e delle sofferenze, quanto conferì a farne un cattivo frate, altrettanto giovò a suscitare e stimolarne il temperamento e la sensibilità artistica. Certo, il contrasto tra la sua vita dissipata e la santa figura del contemporaneo Fra Angelico non potrebb'essere maggiore. Se non che Fra Giovanni fu tale, oltrechè per sua natura, anche per la sua consuetudine di vita claustrale che gli fece prediligere un'arte volta a restaurare le mistiche tradizioni giottesche. Ma come per l'Angelico si è troppo dimenticato l'artista

per venerare il beato, così il giudizio soverchiamente severo sui costumi e la vita del carmelitano ha nociuto alla spassionata valutazione dell'artista. Ora l'uno e l'altro furono principalmente artisti; l'uno, fra Angelico, come ha ben dimostrato il Langton-Douglas ⁽¹⁾, un artista che riuscì un santo; l'altro, Fra Filippo, un artista che non aspirava ad essere un santo e rimase uomo, a nulla rinunciando di ciò che è umano. E tuttavia, le passioni che agitarono l'anima sua, se gli tolsero di raggiungere l'elevazione spirituale del suo contemporaneo domenicano, non lo soffocarono al segno d'essere, come il Browning gli fa dire,

. *flesh and blood*
That's all I'm made of!

La soave dignità della *Vergine fra i Santi* all'Accademia fiorentina e la serena maestà del *S. Cosma* ivi dipinto, la pura tenerezza, la Deità gentile delle Madonne adoranti il bambino nelle tavole di Firenze e di Berlino, la grandiosa concezione dei freschi di Prato e l'accurata diligenza che apparisce in tutte le opere sue rivelano un'anima ben più alta di quello che la leggenda e la accigliata critica tradizionale hanno lasciato per tanti secoli supporre. « Se l'attrattiva esercitata su noi da un artista, dice giustamente il Berenson ⁽²⁾, e attrattiva della migliore qualità, basta a farne un artista grande, Fra Filippo è veramente dei più grandi, il più grande forse dei fiorentini prima di Leonardo ». E in realtà il giocondo sentimento della vita che lo avrebbe preservato dal divenire un savonaroliano e un piagnone come divenne il suo discepolo Botticelli, diffonde un aroma di sana letizia dalle opere di questo « gioviale pittore carmelitano che guarda il mondo con l'occhio pieno di vivace ammirazione per le buone e belle cose che contiene, e riproduce ciò che vede e sente, non ciò che si sogna ed immagina » (Strutt). Nessuno, infatti, prima di lui e pochi dopo di lui fra i pittori significarono la materna esultanza colla evidenza onde è espressa dalle sue Madonne, o l'innocente vigoria infantile, quale apparisce negli angeli coronati di fiori e recanti rame di gigli nella tavola dell'*Incoronazione* detta di

(1) LANGTON-DOUGLAS, *Fra Angelico*, London, Bell and Sons, 1900, p. 4.

(2) BERENSON, *Florentine Painters of the Renaissance*, 2 ed., New-York and London, 1903, p. 43.

S. *Ambrogio*, e nella tavola di Corneto. Onde bene ha scritto il Supino che egli si può dire il primo pittore della donna; ed io vorrei aggiungere ancora: il primo pittore dei fanciulli. Certo egli ne aveva meravigliosi esemplari nei putti di Luca della Robbia, e nelle ghirlande di fanciulli festanti di Donatello che egli poteva vedere in quel pendulo nido del pergamo di Prato dinanzi a quella stessa cattedrale ove egli lasciò il più bel documento dell'arte sua. Ma fra i pittori è il primo che ci dia la figurazione viva del florido frutto delle viscere materne, fino dalle sue prime adorazioni della Vergine di Firenze e di Berlino: il primo che nella *Salomè danzante* a Prato

la figlia d'Erodiade, apparita
al Tetrarca, in sua frode e in sua melode

e che nella giovane campagnuola nel tondo dei Pitti e nelle formose donne della *Incoronazione* all'Accademia abbia saputa e voluta ritrarre la leggiadria e la grazia femminile piena di fascino e di voluttà sensuale.

L'opposto concetto della vita e delle finalità sue è ciò che principalmente genera il contrasto fra i due emuli frati pittori; contrasto grande quanto quello fra il cielo e la terra, fra l'estatica visione di un'anima e il vivo e pieno sentimento della vita; e visibile nel loro modo diverso di trattare gli stessi soggetti religiosi in cui s'incontrarono, l'*Annunciazione*, la *Natività*, l'*Epifania*, la *Incoronazione*, prima che il Paganesimo invadente offrisse altri argomenti ai loro successori ⁽¹⁾.

Bene a ragione dunque il D'Annunzio, dopo aver accennato alla *Salomè danzante* del Lippi, prosegue:

Frate Filippo, agli occhi tuoi la Vita
danza come colei davanti a Erode
voluttuosa: e il tuo desio si gode
d'ogni piacer quand'ella ti convita.

Se non che con non minor ragione soggiunge:

Ma il Dolore guardar sai fisamente
e la morte, e le lacrime, e lo strazio
delle bocche e dei volti muti.

⁽¹⁾ Osserva lo STRUTT, op. cit., p. 9, che nella lunga serie delle pitture del Lippi non trovi una sola *Crocifissione*; soggetto invece così caro all'Angelico.

A lui cui la vita dette anche grande esperienza d'angustie e di dolore, fu dato il ritrarlo vivacemente come a pochi altri. Due Madonne del Lippi da poco recuperate e quindi ignote ai due biografi, l'italiano e l'inglese, l'una ora nelle sale della Provincia nel Palazzo Mediceo-Riccardiano, l'altra trovata inopinatamente a Corneto Tarquinia ed illustrata da Pietro Toesca ⁽¹⁾, mostrano una così accorata tenerezza materna da fare stupire. Ma anche l'espressione del dolore non manca all'artefice grande. Non tanto nella storia nei *Funerali di S. Stefano* a Prato, dove regna, nella grandiosa ma alquanto teatrale composizione dell'insieme, una freddezza di sentimento che quasi ci offende, quanto nella mirabile *Deposizione di S. Girolamo* nella stessa chiesa, questa attitudine dell'artista ad esprimere l'intenso dolore si è rivelata in tutta la sua potenza. Ivi la stupenda figura dello storpio che stende la mano scarna, figlia evidentemente di quella dipinta da Masaccio nella storia di *S. Pietro e S. Giovanni che sanano gli ammalati con le loro ombre* al Carmine di Firenze, è veramente un poema di dolore e di miseria, che il sentimento dell'eterea bellezza e della gentile melanconia non avrebbe consentito al Botticelli di comporre, nè la mistica fiamma di spirituale pietà avrebbe concesso di esprimere sensibilmente all'Angelico, il pittore di scene solamente paradisiache ⁽²⁾. Solo chi aveva provate quelle angustie che nelle lettere di Fra Filippo a Giovanni e Piero de' Medici suoi protettori gli suggeriscono espressioni ed invocazioni di soccorso che rasentano perfino l'umiliazione, poteva così efficacemente significare il dolore umano. Se fra tali strettezze vinse la sua gioconda e sensuale natura, noi, anzichè farci di questa troppo severi censori, benediciamola, come quella che aprì la via alle elette manifestazioni dell'arte sua, dove l'elemento personale è presente e vivo come in quelle di pochi altri artefici.

E dico personale, non biografico. Si è detto che il tipo di donna, ritratto forse dall'amante Lucrezia Buti nella figura della Santa Margherita (non in quella della Madonna, come dice il Vasari) nella tavola ora alla Galleria Comunale di Prato, si riproduce poi costantemente nelle

⁽¹⁾ P. TOESCA, « Una tavola di F. L. », nel *Bollettino d'Arte*, XI, 5 luglio 1917.

⁽²⁾ Si veda con quanta dolcezza son figurati i mendichi nell'*Elemosina di S. Lorenzo* dell'Angelico in Vaticano.

opere del frate; e si è aggiunto ancora che nel putto del *tondo* dei Pitti e nel quadro degli Uffizi egli abbia effigiato Filippino, il figlio avuto da lei, o più propriamente, come pare, dalla sorella Spinetta; tanto esso nei tratti ricorda la fisionomia paterna. Ora non vogliamo qui discutere se il ritratto dell'amata donna non debba piuttosto cercarsi nella delicata e malinconica figura della Madonna del *tondo* dei Pitti, dipinto a Prato sul finire del 1452 con tanto evidente amore e sentimento della femminilità e della maternità quanto il pittore non ha mai mostrato altrove ⁽¹⁾. Ma bisognerebbe dire che la Buti incarnava in sè l'ideale femminile di Fra Filippo; perchè con poca diversità sostanzialmente lo stesso tipo di donna delicata, dalla testa alquanto oblunga, dalla fronte alta e libera, dalla mascella assai fortemente segnata, dal mento alquanto appuntato, si ritrova anche nelle tavole precedenti la sua dimora in Prato; e una struttura sostanzialmente identica si riscontra nella testa della Vergine adorante il bambino all'Accademia di Firenze e a Berlino, e in molte altre precedenti al periodo che si suol dir pratese di Fra Filippo. Anzi nella stessa *Incoronazione di S. Ambrogio* la stessa aria hanno le bellissime femmine genuflesse guardate con tanto ardore di sensualità dalla figura che è il ritratto del Frate; in una delle quali saremmo fortemente tentati di vedere la Buti se non risultasse dai documenti che l'opera fu terminata di pagare nel 1447 ⁽²⁾. E nella stessa tavola e nelle precedenti i putti di Fra Filippo somigliano nelle forme e nell'espressione quello del *tondo* dei Pitti e del quadro degli Uffizi, dove si crede di vedere il ritratto del figlio Filippino. Di guisa che parrebbe doversi concludere che l'ipotesi dei ritratti dell'amante e del figlio nei dipinti del periodo

⁽¹⁾ Così pensa lo STRUTT, op. cit., p. 102. Il Supino crede invece che si debba cercarlo nella figura di *Santa Margherita* che è nella tavola della Galleria pratese, proveniente da quel Convento di monache. Altri l'aveva supposto nella *Madonna della Natività* ora al Louvre. Ma questo dipinto arieggia la maniera di Baldovinetti, e piuttosto che a Fra Diamante, come supponeva lo Strutt, potrebbe attribuirsi al Pesellino.

⁽²⁾ V'ha chi ha creduto di leggere, con molta buona volontà, nell'orlo superiore della veste ond'è recinta la opulenta figura femminile, che guarda lo spettatore e in cui figge l'occhio cupido la figura di Fra Filippo, le parole *Lucretia Buti*, ed ha pensato che più tardi del 1447 il frate possa avervi rimesso mano. Certo è che la scritta *is perfecit opus* (non *fecit*) sta a indicare che l'opera fu compiuta in più tempi. Ma i documenti escludono che si possa scendere più in qua di quell'anno.

posteriore al soggiorno in Prato sia destituita di fondamento. Ad ogni modo, è indubitabile che quel sentimento di devoto e ingenuo fervore religioso, che spira dalle prime opere del Lippi, va dileguandosi rapidamente, finchè irrompe la sensualità gioconda nelle sue cose posteriori, accompagnando e disegnando, per così dire, la crescente passionalità della sua vita dissoluta e mondana.

2.

Se ora ci chiediamo quali origini abbia avuto l'arte di Fra Filippo e quale impulso abbia impresso alla pittura fiorentina del Quattrocento, giova rilevare come i recenti illustratori consentano nel riconoscere che il primo avviamento all'arte ei dovè ricevere anzichè da Masaccio, come il Vasari asserisce, da Masolino, suo predecessore e maestro.

Che « lo spirito di Masaccio fosse passato nel corpo di Fra Filippo » come, secondo il biografo aretino, avrebber detto i suoi contemporanei, non apparisce, se mai, chiaramente, prima dei freschi di Prato. È una azione, dunque, assai tarda, sebbene, senza dubbio, profonda: e non tanto della persona di Masaccio maestro, quanto piuttosto delle opere di lui, come d'altronde apparisce anche dalla stessa testimonianza vasa-riana. Ma se Filippo si formò nella Cappella Brancacci, la quale, consacrata nel 1422 quando egli aveva circa 16 anni, fu subito incominciata da Masolino, è naturale che il giovinetto cui il Priore del convento si era risoluto a dare « ogni comodità ed agio d'imparare a dipingere », fosse, prima ancora che da Masaccio, avviato all'arte da Masolino medesimo, se pure innanzi non lo aveva iniziato qualche miniatore del convento. Ora che Fra Filippo fosse discepolo e seguace di Masolino nelle prime opere sue, basterebbe a provarlo il fatto che due fra queste, la *Natività* dell'Accademia fiorentina e l'*Annunciazione* di Monaco ⁽¹⁾, vennero fino

(1) Una *Annunciata* di Filippo Lippi simile a quella della Galleria Doria di Roma, taciuta dallo Strutt e dal Supino, è proprietà di Lord Methuen: e fu inviata alla Esposizione del Burlington Club; cfr. un articolo di L. M. RICHTER in *The Connoisseur*, march 1904. Forse era quella dipinta per la chiesa di S. Jacopo di Pistoia, commessagli da quel medesimo Iacopo Bellucci, arciprete della Compagnia della Trinità che, secondo i documenti pubblicati da P. Bacci (*Rivista d'Arte*, a. II, n. 8-9, 1904), gli commetteva di compiere la tavola cominciata dal Pesellino.

agli ultimi tempi attribuite a Masolino, e nei cataloghi rimasero segnate col suo nome. Certi caratteri di rassomiglianza che si trovano nelle prime opere di Fra Filippo e di Masolino, possono ben derivare, come il Supino nota, dalla fonte comune, Fra Angelico, la cui affinità con Masolino è manifesta in alcuni dei dipinti di costui a Castiglione d'Olona: ma forse anche sono effetto dell'azione d'un altro maestro comune ad essi, che è merito dello Strutt l'aver rilevato, Lorenzo Monaco.

Il convento di S. Maria degli Angeli rappresentava un centro conservativo d'arte nella Firenze ove operavano già le nuove meraviglie Andrea del Castagno e il Brunelleschi, Ghiberti e Donatello, Masaccio e Paolo Uccello. Mentre questi eroi avanzavano sulla via della nuova arte con passo deciso e risoluto, i miniatori di S. Maria degli Angeli si attevano ancora alle tradizioni del passato. Lorenzo Monaco, che fu allievo di codesti miniatori e dei Senesi, mentre ancora serba le forme gotiche e giottesche, e dei miniatori risente nella tecnica accurata e nel lavoro sottile, pure dà alle sue figure, deficienti di quello che il Berenson chiama valore tattile, una vita e una luminosità singolari per virtù di un colorito copioso e caldo. Queste tinte ricche e trasparenti, questa luminosità brillante, questa diligenza minuta di Lorenzo e dei miniatori apparisce assai visibilmente anche nella *Natività* fiorentina del Lippi e nella sua storia dell'*Epifania* nella predella della Galleria comunale di Prato, che forse apparteneva a quella. Se l'adorazione del fanciullo che vedevasi nell'altare a sinistra della chiesa di S. Giovanni dei Cavalieri a Firenze dovesse credersi di mano di Lorenzo Monaco, anzichè di Giuliano Pesello o di altro pittore dell'ultimo Trecento o del primo Quattrocento, sarebbe anche più evidente l'affinità fra Lorenzo Monaco e Fra Filippo. La quale affinità nota poi anche il Fry ⁽¹⁾ in una predella del primo, rappresentante l'*Adorazione dei Re Magi*, nella Collezione

Se però la predella, ora presso il cav. Gelli di Pistoia, che il Weisbach credè opera di Pesellino e di Piero di Lorenzo, e creduta parte dell'antica tavola della *Trinità* ora a Londra, sia di mano di Fra Filippo, mi par lecito dubitare: sì perchè i documenti parlano come opera di lui del dossale, che è altra cosa dalla predella, sì ancora perchè le storiette Gelli rivelano due mani diverse. In una di esse è un santo fra i leoni, disegnati questi con grande vivezza. E il Vasari attesta che il Pesellino fosse nel ritrarre gli animali abilissimo.

(1) In *Burlington Magazine*, july 1903, p. 131.

Parry a Londra. Specialmente nella figura del secondo re genuflesso e nel fondo del paese, la somiglianza colle cose di Filippo Lippi e di Lorenzo è manifesta.

Chi volesse indagare gli elementi che penetrarono per vie diverse nell'arte di Fra Filippo, piuttosto che a Piero della Francesca, la cui opera Filippo potè conoscere nel 1461 quando si recò a Perugia, come suppone l'Ulmann ⁽¹⁾, o a Benedetto Bonfigli, come accenna lo Strutt, credo potrebbe più utilmente pensare alla celebre *Epifania* di Gentile da Fabriano ora all'Accademia fiorentina, dipinta circa il 1421. Un paragone tra questo dipinto dell'artefice umbro che ebbe così profonda efficacia sui quattrocentisti fiorentini fino al Ghirlandaio, con la *Epifania* di Filippo nella predella della Galleria comunale di Prato, gioverebbe ad illustrare questi rapporti che a me sembrano indubitabili, specialmente nel primo periodo dell'arte sua, quando il Lippi ancora serbava l'affinità originale con Masolino e con l'Angelico.

Ma se Fra Filippo andò sempre più discostandosi dalla devota semplicità delle prime sue cose così vicina a quei due artefici, ciò si dovette non solo allo studio, visibile in lui nell'età più tarda, delle opere di Massaccio improntate di forte naturalismo, sì anche all'avere egli, escito che fu dall'ombra del chiostro, frequentate le botteghe degli artisti e all'esser venuto quindi in contatto con lo splendore e coi vizi di un tempo, in cui il paganesimo penetrava trionfalmente per tutte le vie della vita. La sua natura sensuale divampò facilmente; e l'arte fu ministra di questa conversione del suo temperamento verso la bellezza sensibile e il piacere.

Se non che questa medesima diversità di tendenze che si accoppiavano e spesso contrastavano in lui e nell'opera sua artistica, fu cagione di un nuovo titolo di sua gloria. Filippo Lippi è il nodo da cui si diramano le grandi linee direttive ove si muovono i maggiori pittori del Quattrocento fiorentino fino a Domenico Ghirlandaio. Già è stato giustamente notato ⁽²⁾ che Fra Filippo è quasi il creatore di un

⁽¹⁾ ULMANN, *Sandro Botticelli*, München, 1893, p. 10, combattuto giustamente su questo punto dal SUPINO, op. cit., 115, seguito invece dallo STRUTT, op. cit., p. 147.

⁽²⁾ V. BROCKAUS, *Forschungen über Florentinische Kunstwerke*, Leipzig, 1902, p. 58.

motivo di figurazione religiosa che ebbe tanto credito fra i pittori e gli scultori del Quattrocento fiorentino: l'«Adorazione del Bambino». Questa gentile scena religiosa piena di squisita intimità in cui la madre sta prostrata dinanzi a lui « che il puro sen le aprì », come è ignota ai trecentisti, così ha il suo primo pittore in Fra Filippo ⁽¹⁾. E da lui incomincia quella gentil serie che per il Baldovinetti e il Botticelli e il Ghirlandaio giunge fino a Lorenzo di Credi, il pittore delle Madonne adoranti il Bambino. Il motivo gentile fiorisce poi più copiosamente nella plastica; e Andrea della Robbia si può dire, dopo Donatello, Luca, il Verrocchio e il Rossellino, il figuratore dell'Adorazione di Gesù. Ma più diretta è l'azione di Fra Filippo sui suoi successori. Da lui Benozzo Gozzoli trasse in gran parte quella giovanile gaiezza, onde popolò le sue storie di floridi putti e di baldi garzoni, come nessun altro dei pittori del tempo suo. Se qualche riflesso dei dipinti di Benozzo nella Cappella dei Medici potrà vedersi, come vuole l'Ulmann ⁽²⁾, nella storia di *Salomè danzante* a Prato, certo è che Fra Filippo aveva preceduto il Gozzoli nella gaia figurazione della vita infantile e giovanile, come basterebbero a provarlo l'*Incoronazione* all'Accademia fiorentina, l'*Annunciazione* di S. Lorenzo, e la *Madonna* del Louvre, tutte antecedenti a quell'opera di Benozzo. Da lui più direttamente derivò il Pesellino, pittore squisito per finezza e per grazia, di cui il Weisbach fa il rappresentante del Romanticismo del Quattrocento. Bene gli Operai della Chiesa della Trinità di Pistoia, come provano i documenti ⁽³⁾, affidarono a Fra Filippo il compimento di una celebre tavola, ora a Londra, incominciata dal suo discepolo Pesellino, così acerbamente tolto alla vita: tanto lo spirito e l'arte del maestro si continuavano nel giovine alunno. Basterebbe confrontare la tecnica della predella del Pesellino ora all'Accademia fiorentina con quella di Fra Filippo nella Galleria comunale di Prato, per convincersene agevolmente.

Ma il vero romantico del Quattrocento fiorentino che ebbe in Fra Filippo, non meno che Filippino, il suo vero genitore spirituale, è il

(1) La tavola di S. Giovannino dei Cavalieri rappresenta più propriamente la *Natività* o il *Presepio*.

(2) ULMANN, op. cit., ib.; STRUTT, op. cit., p. 147.

(3) P. BACCI, in *Rivista d'Arte*, 1904, n. 8-9, p. 169 e segg.

Botticelli. L'opera del Frate rimase, è vero, almeno pei suoi argomenti, religiosa: dove il Botticelli, prima che la predicazione savonaroliana lo deviasse, fu, se non il primo, certo il maggiore figuratore di soggetti mitologici e pagani. Ma poichè anche nelle figure delle sue Grazie e delle sue Veneri è diffusa quella stessa dolce melanconia che spira dalle sue Madonne e dai suoi Angeli giovinetti, è dovere riconoscere che cotesta nota di sentimentalità vaga e raffinata si accenna già nelle opere, specialmente giovanili, del Lippi. Nella *Madonna adorante il Bambino* all'Accademia fiorentina, e più chiaramente ancora nella *Madonna* dei Pitti, codesta quasi morbosa delicatezza d'espressione ha un fascino strano ed anticipa quella forma di spirituale sensualità, che rende tanto accette all'anima moderna le opere del Botticelli. Nè questa tenue vena di melanconia verrà mai meno interamente in lui, anche quando l'onda della sensualità e della vita proromperà e lo travolgerà irresistibile. Anche in alcuni freschi di Prato, per esempio il *Commiato di S. Giovanni*, e in quelli ultimi di Spoleto, come la *Natività* e l'*Annunciazione*, codesta nota di sentimentalità romantica ritorna sempre, quasi eco della sua triste e sconsolata fanciullezza.

E poichè ai freschi di Prato mi è occorso accennare, gioverà che, prima di prender commiato dai lettori, io ricordi la loro straordinaria importanza. O che li riguardiamo nel loro merito intrinseco di opera d'arte, o ne consideriamo l'azione grandissima che esercitarono sulle successive generazioni degli artisti, queste pitture, dopo la Cappella Brancacci, segnano un passo nuovo nelle vie dell'arte rinascnte. In essi non pure si rivela Fra Filippo il degno continuatore delle nobili tradizioni di Masaccio, sì anche il prenunziatore dei grandi che coronano il Quattrocento fiorentino. Non conferì, certo, come notò il Baldanzi, alla notorietà loro l'essere adornamento d'una piccola città di provincia; ma non è dubbio che il coro di Prato stia quasi pietra miliare del progresso della pittura toscana fra la Cappella Brancacci e il coro di S. Maria Novella, ove il Ghirlandaio ricordò tanti motivi dei freschi pratesi di Fra Filippo.

E li ricordò il divino discepolo di Domenico Ghirlandaio che il Vasari stesso, come dicemmo, attesta avere studiato e imitato Fra Filippo. Le maestose figure degli Evangelisti che giganteggiano luminose d'oro nella volta del Coro di Prato, hanno una grandiosità di concepimento e

un ardimento di linee, che invano cercheresti più tardi e in quelle del Baldovinetti nel coro di S. Trinità e in quelle del Ghirlandaio a Santa Maria Novella, e solo ritrovano i loro pari nelle congeniali Sibille e nei Profeti della Sistina. A chi oggi le guardi nella chiesa della modesta città toscana, ricordando le figurazioni della solenne cappella vaticana, parrà indubitabile che dalle figure potentemente meditative del S. Luca e del S. Marco del Lippi, Michelangelo traesse l'ispirazione a creare alcuni di quelli eroi che animano di tanta e sì possente vita la volta meravigliosa: testimonianza di ammirazione questa la più solenne, che il genio del Buonarroti potesse rendere all'opera di un suo grande predecessore.

IX.

NUOVI BASSORILIEVI DI DONATELLO ⁽¹⁾

E lecito far sentire, per un momento, in mezzo ai fragori e i furori di guerra, la mite voce e ricondurre fra noi le care grazie dell'arte? Gli antichi dicevano: « Tacciono le Muse al rumore delle armi ». Ma poichè, da un lato, anco la guerra ha la sua superba poesia ed è formidabile arte di morte e di vita; e poichè, dall'altro, l'arte di cui oggi si ragiona non è la fiorita e primaverile arte del Ghiberti, o di Desiderio, o del Botticelli, o di Luca della Robbia, sì la violenta e drammatica, e spesso tragica arte di Donatello, così avviene che i due termini, arte e guerra, che parevano repugnare, si ravvicinano qui e si ricompongono in nuova armonia.

Questa primizia che io offro agl'innumerevoli amici della *Lettura* avrebbe in altro momento commossi gli studiosi e i curiosi e levato gran rumore di sè anche nelle terre nemiche, dove oggi si fabbricano invece gli ordigni profanatori della cattedrale di Reims, delle chiese di Venezia, di Aquileia e di Ravenna. Ma giorno verrà che, fatti accorti del loro errore e della onta dei loro connazionali, quelli studiosi tedeschi dell'arte e della terra nostra che pur debbon sentirne l'amara nostalgia, se saranno riaperte le porte inviolabili della nostra casa, vi torneranno in reverente pellegrinaggio, e nei nostri palagi, nelle nostre chiese, nei nostri musei, misureranno tutto l'orrore delle loro inani minacce e dei loro deplorabili attentati a queste divine opere di bellezza che sono la vita della vita, e l'adornamento del « riposato vivere » dei popoli veramente civili. Intanto noi annunziamo la buona novella a quanti sono popoli ed animi degni oggi d'accogliere la cara voce dell'arte, che

(1) Pubblicato nella *Lettura* di Milano, luglio 1917.

se pare fioca fra il tuonar dei cannoni, è pur voce consolatrice ed eterna.

Quello che ora è venuto alla luce è veramente un tesoro dissepolto, una meraviglia esumata. Si tratta di tre storie figurate della Passione di Cristo, la *Flagellazione* o meglio *Coronazione di spine*, *Cristo dinanzi a Pilato*, *l'Andata al Calvario*: plasmate con risoluta e vigorosa mano, e segnate con impeto creativo nella docile creta impastata con cimatura di panno, con un procedimento di cui ci parlano, fra gli altri, il Vasari e il Cellini, usato dai nostri antichi artefici fino a Michelangelo e dopo: rapidi segni in fragile materia, plasma iniziale che si preparava forse a divenire saldo getto di bronzo, prodigiosamente salvato dall'opera edace del tempo e dalla incuria degli uomini ⁽¹⁾. Quando, un anno fa, il dott. De Nicola, benemerito direttore del Museo Nazionale fiorentino, mostrava a pochi amici dell'arte questi rilievi, tratti allora inopinatamente alla luce dai magazzini sotterranei del Museo ove giacevano negletti ed ignorati, chi scrive rimase sopraffatto dalla inattesa rivelazione di questi nuovi frutti, non maturati ancora, della possente immaginazione del meraviglioso maestro. E se nel primo momento rimase perplesso se di costui veramente si trattasse o di qualche valente artefice dell'ultimo Cinquecento fiorentino seguace di Gian Bologna come il Portigiani, l'autore della porta grande del Duomo Pisano, un più attento esame stilistico e le acute considerazioni che ora il De Nicola, il fortunato e sagace scopritore, largamente commenta e documenta nell'ultimo volume del *Burlington Magazine* di Londra (marzo 1917, p. 87-95), non tardarono a dileguare il primo e fugace dubbio. Oramai possiamo esser certi d'aver dinanzi in questi rilievi, pur come sono deteriorati e consunti in molte parti per la fragilità della creta e per la poca cura in cui furono tenuti fin qui, tre opere vive del grande maestro che già dal suo tempo, secondo scrisse, in un greco epigramma, Vincenzo Borghini, « buonarroteggiava ». « La originalità sorprendente delle composizioni, come nota il suo presentatore, la realtà umana delle figure, il drammatico spirito dell'azione », e, aggiungo, la foga quasi febbrile e tumultuosa della improvvisazione, la sommaria delineazione delle figure mantenuta

(1) Questi abbozzi sono ora esposti nel Museo Nazionale di Firenze.

poi spesso da Donatello anche nei bassorilievi eseguiti, rivelano la presenza e l'opera del prodigioso maestro.

Scena tutto movimento e animazione è il *Cristo coronato di spine* e oltraggiato dallo « *stuol dei beffardi* ». Il dramma, pieno d'alto *pathos* tragico, si svolge nel cortile di un palazzo, nel cui centro siede, rassegnata e raccolta, la pietosa figura del Cristo. Intorno ad essa si apre uno spazio vuoto e per noi pieno di misterioso significato. Gli insultatori e i carnefici, da una banda e dall'altra, gli lanciano oltraggi e contumelie. Uno di essi, anzi, nel primo piano a destra, fa uno sconcio atto che ti fa pensare aver qui l'artista ricordato il verso finale del XXI dell'*Inferno* dantesco (l'altro corrispondente a sinistra riproduce forse il turpe gesto di Vanni Fucci?); figura d'un brutale realismo che forse Donatello avrebbe poi eliminata nella esecuzione della storia, di argomento sacro com'è, e destinata probabilmente ad una chiesa. Ma si guardi come quelli schernitori del nobile martire sembrano tenersene lontani, quasi paurosi di una virtù magica ed arcana che ne possa emanarne ad atterrarli. Alcuni (specie quelli a sinistra), pur lanciando al coronato re per dileggio una furia di vituperi, se ne ritraggono: uno pare, anzi, fuggire per una porta laterale più per timore che per pietà. Pietà raccolta e pensosa, invece, dimostrano le tre figure angolari di sinistra, strette l'una all'altra, o timorose di esser sorprese in questa loro commiserazione: e così pure forse quelle corrispondenti, e così malconce, a destra. Una folla variamente atteggiata popola in alto la loggia. Chi si affaccia alle finestre dei balconi, chi, appoggiato al balaustro, guarda in giù pensoso e commosso; chi, invece, sembra contorcersi di feroce compiacimento, come dinanzi ad uno spettacolo di sangue o ad una esecuzione capitale. D'indolenza o indifferenza, a cui accenna il De Nicola, non so veramente vedervi segno; ma riconosco con lui che l'azione tumultuosa in alto e in basso, e mossa da così varie passioni, si concentra in un unico oggetto, il protagonista flagellato.

Diverso è l'ambiente del *Cristo dinanzi a Pilato*. La scena è nell'aula del Pretorio, nel cui fondo siede dominatrice, in una vasta edicola a semicerchio, la statua di Nettuno col delfino e il tridente, adorata da due figure genuflesse. Il giudizio è oramai pronunciato; o meglio l'atto del « gran rifiuto » del governatore che si lava le mani, ed ab-

bandona la vittima ai soldati ed al popolo. E giù per la scala la lasciano e la sospingono i soldati, sollevando le braccia, non già, come crede il De Nicola, a proclamarne la innocenza o la divinità, bensì in atto di percuoterlo ed insultarlo, fino ad uno che, più in basso degli altri, sembra impartire degli ordini. Vari spettatori s'affollano al davanzale non « curiosi o indolenti », ma intenti e commossi da vari affetti; come la figura, che sembra d'una giovine donna, la quale, appoggiata al balauastro, segue collo sguardo compassionevole la vittima. E di pietà pare atteggiata l'altra addossata al pilastro estremo a sinistra, mentre, genuflesse dinanzi al trono, due figure femminili implorano misericordia (non forse le Marie, ma la moglie e la figlia di Pilato, come nella storia del pergamo di S. Lorenzo, secondo la leggenda degli evangeli apocrifi). Uno dei mali consiglieri, dall'altro canto di destra, guarda intanto il condannato con feroce compiacimento e con espressione di disdegno.

Più ruinoso e perciò meno raffigurabile è il terzo bassorilievo, la *Via al Calvario*. Cristo è caduto esausto sotto il peso della croce; il Cireneo e i soldati prontamente soccorrono, in atto di sobbarcarsi a sostenere « il grave incarco ». A sinistra appare il gruppo delle donne seguaci e costernate; ed intento a contemplare la dolorosa caduta anche l'altro che sta, mirabilmente iscritto, nel vano fra la roccia superiore e l'inferiore della sinuosa strada, su cui si vedono, or sì or no, più in alto apparire fra gli scogli e procedere in lunga teoria, con due ladroni legati le mani dietro la schiena, i soldati aguzzini ed accompagnatori. La modellatura che ha quivi un senso di modernità singolare ti fa pensare, pure a tanta distanza, alle file di rudi lavoratori del Meunier e dei suoi recenti imitatori.

* * *

In nessuna di queste tre mirabili figurazioni appare la composta eleganza, classicamente atteggiata, delle storie che splendono nella Porta del Paradiso del contemporaneo Ghiberti: non il carattere narrativo ed illustrativo di queste, ma un dramma tumultuoso ed ardente di vita, mosso, vario, e talora anche veemente. A questi caratteri si riconosce subito l'arte di Donatello; perchè nessun altro artefice della plastica del Quattrocento vi giunse mai. Lo stesso suo discepolo Bertoldo, il più vicino a lui, a cui altri forse ha pensato, non fa

che esagerare le forme drammatiche del maestro, dando nel contorto senza raggiungerne la multiforme vivezza. E se non abbiamo ancora la sapiente e grandiosa graduazione prospettica che dal Ghiberti ereditò, ampliandola, lo stesso Donatello nei bronzi, del Santo a Padova e più poi nelle storie dei pergami di S. Lorenzo, siamo già assai distanti dalla sobria compostezza del *Convito di Erode* nel fonte battesimale di Siena. Si confronti, anzi, il modo con cui è trattato lo stesso soggetto di Cristo dinanzi a Pilato qui e nei pergami laurenziani (che appartengono, come è noto, all'ultimo periodo della vita di Donatello), e vedremo come l'arte donatellesca quanto perde negli anni in naturalezza e in evidenza tanto acquista in ricchezza decorativa: pur tenendo naturalmente conto del fatto che qui si tratta solo di abbozzi, dove non possono aver luogo quei particolari ornamentali che l'esecuzione poi facilmente consiglia. E già questo duplice confronto stilistico ci conduce ad un'epoca immediatamente precedente al periodo padovano, che comincia, come è noto, il 1443.

La mano di Donatello si riconosce, tuttavia, per molti altri segni. In primo luogo, per l'affinità colle forme decorative dell'arte contemporanea. Le classiche linee architettoniche formanti i fondi prospettici delle due prime storie sono essenzialmente brunelleschiane, coi loro grandi archi e pilastri, ma semplici e quasi timide, come negli edifici del grande suo maestro ed amico, che non ancora presentano i robusti rilievi e i forti aggetti delle trabeazioni come nelle fabbriche del suo condiscipolo e collaboratore, il Michelozzo. Abbiamo, dunque, un artefice che lavora con dinanzi gli esemplari architettonici del primo Quattrocento. Il portico sormontato dalla loggia ti ricorda il prospetto della Cappella Pazzi nel chiostro di S. Croce: e i parapetti del balcone sono sostenuti da colonnelli « a rocchetto » come nel basamento del Marzocco di Piazza della Signoria e in quello triangolare della *Giuditta*; mentre gli altri della storia seconda, a forma di parallelepipedo, riproducono quelli usati dal Brunelleschi nel ballatoio dei Pitti.

Donatello poi non si ripete; ma certi motivi e forme decorative e figurative naturalmente ricorrono sotto la sua mano. Egli ama che la scena campeggi sul fondo di una prospettiva centrale. Così nella *Resurrezione* di Drusiana nei peducci o pennacchi della Sacrestia vecchia di S. Lorenzo, nello stucco della *Madonna con angeli e santi* del Victoria and

Albert Museum di Londra, nei rilievi dei pergami di San Lorenzo e di Padova: e così appunto in queste due prime storie che ci stanno dinanzi. Come Masaccio nella pittura, Donatello usava segnare fortemente le cavità orbitali; e qui pure le ritroviamo colla punta della stecca vigorosamente e sommariamente modellate come nei suoi bassorilievi e perfino nelle statue (si ricordi il David del Campanile, il così detto *Zuccone*). L'atteggiamento del Cristo coronato di spine ti richiama la dolce Vergine nel bassorilievo del meraviglioso sepolcro del cardinale Brancaccio in S. Angelo a Nilo di Napoli; mentre la tenda su cui quella figura campeggia rammenta la cortina dell'altro sepolcro donatellesco di Giovanni XXIII nel Battistero fiorentino. La dolorante figura femminile che, dall'alto della loggia, riguarda pietosamente il Cristo flagellato, si ritrova nelle Crocifissioni di Padova e dei pergami di S. Lorenzo e altrove; come l'altra del giovine nudo che a sinistra della seconda storia pare estranea alla scena, e ne è, invece, un vivo commento, somiglia quella di Diomede in uno dei medaglioni del cortile del Palazzo Mediceo, opera di Maso di Bartolomeo, discepolo di Donato, ma certamente disegnata dal maestro. Riscontri, questi, che noi qui aggiungiamo agli altri prodotti dal De Nicola e che non lasciano oramai ragionevole dubbio sulla appartenenza di questi saggi al grande rinnovatore della scultura.

* * *

A chi si domanda quando e per chi egli componesse queste meravigliose scene, la risposta che propone il valente scopritore è tale, a parer mio, da appagare la critica più esigente. Queste crete provengono sicuramente dall'Opera di S. Maria del Fiore; e furono consegnate alla Galleria degli Uffizi nel 1823, insieme ad altre sculture, passate più tardi al Museo del Bargello, sotto questo titolo: « tre basso-rilievi modellati in terra con storie della Passione di Nostro Signore ».

Ora l'Opera del Duomo non usava accogliere nelle sue stanze se non opere che fosser fatte o per la Cattedrale o pel Battistero. Quindi è che l'origine di questi tre studi deve cercarsi nelle numerose commissioni che lo scultore ebbe dagli operai. Intanto noi sappiamo, dai documenti pubblicati dal Semper, che a Donatello erano state nel 1437 alloggiate le porte di bronzo delle sacrestie del Duomo; e da una deliberazione degli

operai nel 1448, edita dal Poggi, risulta che, riconosciute giuste le ragioni addotte da lui per non potere eseguirle, veniva commesso il lavoro al Michelozzo, a Luca della Robbia, e a Maso di Bartolomeo. In quelli anni Donatello, dopo aver compiuta la meravigliosa cantoria del Duomo, le porticelle di bronzo della sacrestia di S. Lorenzo e altre cose, aveva incominciate le sue opere a Padova, dove trovavasi dal 1443. Ma non è lecito dubitare che, in questo intervallo di nove anni dall'allogagione alla rinunzia, o almeno nel sessennio in cui ancora lavorava a Firenze, egli avesse pur dovuto fare e presentare qualche studio preparatorio. Sommamente probabile è, quindi, che questi saggi ora restituiti alla luce rappresentino alcuni di questi studi; tanto più che le misure e le dimensioni di queste storie rispondono esattamente ai vani istoriati poi da Luca della Robbia, quali si vedono nelle porte del Duomo, e qua e là serbano tracce di doratura; segno questo della loro antichità ed importanza. Il solo dubbio che può rimanere, dopo questo diritto ragionamento del scopritore, può sorgere dallo strano silenzio degli illustratori delle chiese fiorentine, e specie di S. Maria del Fiore. Dal Bocchi, dal Cinelli, dal Del Migliore, dal Richa, fino ai più recenti come il Cavallucci e il Guasti e il Poggi stesso, nessuno veramente mostra di aver sentore dell'esistenza di queste crete donatellesche rimaste nell'Opera ⁽¹⁾ o ad essa appartenute. Nondimeno il fatto medesimo dell'essersi conservati lavori di così fragile materia traverso cinque secoli, dimostra che, almeno per lungo tempo, una tradizione di rispetto al valore dell'opera e al nome dell'autore vi dovette essere e in qualche modo continuarsi.

Il valore di un siffatto rinvenimento non sta soltanto nell'avere noi così inaspettatamente recuperato un tesoro e nell'avere acquisita un'altra opera da aggiungersi alla serie numerosa e magnifica che è

(1) Di una falsificazione moderna non è il caso di sospettare: non solo per gli evidenti caratteri stilistici e i segni dell'antichità, sì anche perchè dell'esistenza di questi rilievi si ha notizia, come abbiamo detto, fino dal 1823, cioè da un'epoca in cui il fabbricare di questi falsi non era venuto di moda: e perchè gl'imitatori che vennero dopo, alcuni dei quali abilissimi, si dettero, pei loro fini, ad eseguire opere compiute di bronzo o di marmo, non mai simili abbozzi di creta, nei quali sarebbe stata ben difficile, per non dire impossibile, la simulazione di un'antica mano.

gloria del grande artefice e onore della patria italiana; sì anche il poter quasi sorprenderlo nel suo momento creativo, nell'atto della sua foga possente, nel primo e rapido getto della fantasia prodigiosa che nella creta incide i primi segni della vita e del dramma umano. Il che come poteva parer follia sperare per un artefice antico, così è il solo esempio che se ne abbia e che forse oramai se ne possa avere. Mentre il Ghilberti dava l'ultima mano all'aurea porta centrale del Battistero fiorentino, la porta del Paradiso, il suo grandissimo contemporaneo e rivale nella scultura, che aveva conteso con Luca della Robbia nell'opera delle mirabili cantorie, si accingeva, dunque, ad emularlo nelle porte della sacristia del Duomo. E ci è dato d'indovinare che se Donatello non avrebbe certo eguagliato il rivale Ghiberti nella squisita ed elegante armonia, nell'equilibrio classicamente sapiente delle composizioni, lo avrebbe superato, ed anzi ne sarebbe riescito la perfetta antitesi, pel violento realismo, per la potenza creativa e quasi tragica dei suoi concepimenti; raggiungendo quel segno verso cui tendeva visibilmente il suo maestro ed ispiratore, il Brunelleschi, quando a Lorenzo contese la palma nel saggio di concorso per le porte del bel San Giovanni ⁽¹⁾. Così questa antica pagina della gloriosa arte nostra, pagina di lotte e di vittorie ideali, riappare nell'ora solenne in cui si decidono i destini del mondo, quasi augurio alle recuperate e ricostituite libertà, e alle vittorie civili per cui l'umanità è ora tutta in armi.

(1) Mi sia lecito richiamarmi al mio studio «F. Brunelleschi scultore», riprodotto nel volume *Pagine d'antica arte fiorentina*, Firenze, Lumachi, 1905.

X.

PER DESIDERIO DA SETTIGNANO

(INAUGURANDOSI L'UNIVERSITÀ POPOLARE
E IL VESSILLO DELLA SOCIETÀ OPERAIA SETTIGNANESE)

Io non so veramente perchè la vostra benevolenza abbia ricorso a me, in questa odierna festa inaugurativa di una nuova vita di cultura: a me quasi dissueto ormai dalla pubblica parola dacchè lasciai la grande Università Napoletana, e mi ritrassi nell'ombra degli studi geniali ed austeri. Forse la vostra cortesia vi suggerì la persuasione, rispondente d'altronde al vero, di darmi una gran gioia col chiamarmi in mezzo a voi, qui dove ride tanto fiore di bellezza e di grazia, e l'anima del popolo si effonde a sempre più alti sensi di dignità civile e di patrio entusiasmo. Poichè voi sapete che su questo colle fiorito, gemma della fulgida collana che s'inanella attorno alla nostra beneamata Firenze, si dettero convegno nei secoli le arti figurative, le lettere belle, l'alto pensiero civile: da Desiderio vostro, a Niccolò Tommaseo, a Gabriele D'Annunzio. Qui veramente

la libera dei padri arte fiorì.

Queste dolci pendici, e le armoniose convalli circostanti, e i colli leggiadri che sembrano, vagheggiando, recingere di danza giuliva l'ara della diletta madre Firenze, figlia di Roma la grande, come la infiorarono lungo i secoli colle grazie dell'arte così le portano sempre la fragranza dei fiori nuovi, annuenti quasi col loro molle ondulare i glauchi oliveti e gli aguzzi cipressi, quando ogni primavera scende qui come una benedizione nuova, con rito nuziale. Ella sen viene, la stagione novella, piena di augurî, attesa lungo i riposi invernali, pre-

paratori ed incubatori dei germi che si apriranno al giovine sole d'aprile; come la gaia e vezzosa fanciulla del Botticelli che si muove colma di fiori, o come l'Angelo annunziatore alla Vergine che, negli antichi dittici d'oro, reca il giglio e la parola di vita. E nel giglio, simbolo ed insegna della città che intitolò dal fiore anche il suo maggior tempio, giglio di potenza e di sapienza, è come espresso il sommo dono dell'arte, che questi colli circostanti, e più degli altri il vostro, recarono sempre come offerta filiale, alla città genitrice.

Ed ecco che il Mugello, dai suoi monti, manda a Firenze forse Giotto il pastore, e certo Fra Angelico, il pittore di paradiso, e Andrea del Castagno, il più rude e gagliardo fra i primitivi: ecco che il Valdarno di sopra manda Masaccio, il meraviglioso giovine, devoto, come il vostro Desiderio, all'arte e alla morte prematura: ecco che il Casentino manda Mino da Poppi e Jacopo da Pratovecchio: ecco Fiesole, col suo Andrea Ferrucci ed uno stuolo di altri scultori: Maiano col suo Benedetto e il fratello Giuliano: e Rovezzano coll'altro Benedetto che, venutovi, pare, dal pistoiese, portò il nome della terra in cui fiorì: e Vinci che dona il divino Leonardo; e Montorsoli lo scultore Giovann'Angelo, e Montelupo i suoi Baccio e Raffaello. Ma nessuna delle terre che fan corona a Fiorenza, le diè un tributo copioso e perenne di artefici come questa vostra, che celebra oggi la sua primavera spirituale fondando un istituto di cultura e spiegando il libero vessillo popolare, da mani gentili trapunto ed adorno.

La divina pianta dell'arte dette, difatti, qui sempre fiori di grazia e frutti di vita. Come la natura, diceva Leonardo, crea le cose spontaneamente, così questa terra generò umili e grandi eroi dell'arte con ubertosa feracità. Le prossime cave onde si traevano saldi e puri pietrami per la costruzione e l'adornamento degli edifici fiorentini dettero la rude materia ove intere generazioni di figli di questo paese incisero il segno della idea con mano che non trema. Cavatori e scalpellatori, umili dapprima, i Settignanesi attinsero al gran fiume dell'arte che traversava, come l'Arno, Firenze, con pura mano, l'*acqua viva che dissela in eterno*: e crearono una vera scuola onde escirono in gran copia i maestri dell'arte.

E questo spirito decorativo e costruttivo si conservò poi costante e tenace nell'arte dei maestri settignanesi. Alta rinomanza nell'architettura

tura del sec. xv conseguirono Antonio di Giusto, Meo di Francesco e Luca Fancelli: e fra gli scultori, i tre Cioli, il Solesmei, Gino, Giovan Battista, Antonio e Stoldo Lorenzi, il Fancelli, il Balsimelli, fino ai recenti Sborgi, Marucelli e Giustini, continuatori d'una tradizione gloriosa e doviziosa di scalpellatori e di tagliapietra — come usavano chiamarsi Donatello e il Verrocchio quando la popolana bottega dell'artefice non era ancora salita all'onore di studio signorile e solitario —, in questa terra nella quale parve che anche il terribile Michelangelo suggeresse col latte della nutrice, moglie d'uno scalpellino settignanese, la forza e la virtù plastica che nell'aspra e ribelle materia sa spirare la vita.

Ma questa costellazione di maestri di mazzuolo e di scalpello che s'illumina dei due grandi Bernardo e Antonio Rossellino, i meravigliosi artefici del sepolcro del Cardinale di Portogallo a S. Miniato a Monte, del legista Lazzari a Pistoia e di Leonardo Bruni in Santa Croce, s'incentra nel grandissimo, vostro veramente e onore e lume di questa terra, Desiderio, lo scultore di ogni grazia; dono questo, come lo chiama il Vasari, veramente celeste, che sparge in ogni cosa ed opera leggiadria e gentilezza. Il mistero di questo figlio prediletto delle Cariti, che vezeggia nel busto di Marietta degli Strozzi ora (malauguratamente) a Berlino, come nel Tabernacolo del Sacramento a S. Lorenzo e dà perfino lineamenti delicati e movenza di grazia alla Maddalena di S. Trinità, si raccoglie, quasi per ultimo volo, nel sarcofago del Marzuppinì in S. Croce: fiore eletto e ricco di ogni grazia, creazione alata d'uno spirito che, prossimo a morte, ha veramente il dono vittorioso della vita. Quella sottile conchiglia alata e piumata; quei due snelli giovinetti, acerbi efèbi fiorentini, pieni d'ineffabile sorriso, che fan guardia al sepolcro: quel composto sonno di pace in cui s'è addorrito sulla drappeggiata ed arabescata coltrice il Segretario della Repubblica sotto il patrocinio della mite Vergine col putto benedicente, frutto delle materne viscere, è veramente un poema non di morte ma di vita: apparizione che non mortifica, ma vivifica e letifica. È la luce mattutina che vince le tenebre della notte; è la primavera che trionfa sul gelo invernale: il dantesco *prun rigido e feroce* che porta la *rosa sulla cima*: la voce giovanile e gioconda della Rinascita che esce dai claustrali silenzi medievali. Arte meravigliosa questa, che è tutta letizia e benedizione per

l'umanità; che è in ogni tempo, anche il più doloroso come il nostro, promessa di gioia sicura; dacchè la bellezza, come cantò il poeta inglese, spentosi anche esso nel suo roseo lume di giovinezza, è una « gioia sempiterna », un possedimento inalienabile e perpetuo.

Beata veramente o terra da cui potè spuntare un tal fiore di giovinezza e di grazia che i secoli, trascorrendo, lasceranno intatto e sempre fragrante. Tu sei la vera terra promessa a tutti coloro che, sitibondi di bellezza, cercano nella purità della linea perfetta il segno della luce eterna: e l'aura odorata che vola intorno a questo ameno colle, sorriso dal sole ed aprico sotto il pio lume delle stelle, è piena di voci e di voli, di germi e di augurî: e per tutte le anime aperte ed ospitali è alito di giocondità e spiracolo di vita.

XI.

A LUCA SIGNORELLI ⁽¹⁾

Fra quante sono opere pittoriche di antichi maestri del nostro Quattrocento si direbbe che, in questi ultimi anni, quelle del Signorelli più specialmente abbian messe le ali per migrare oltre i termini d'Italia. Dopochè dal palagio dei marchesi Corsi a Firenze, ritrovavasi nel 1865, la magnifica tavola mitologica del Signorelli esulò nel 1873 a Berlino, parve aperta la via a questo esodo doloroso. Da due altre case patrizie fiorentine, che seguirono il non imitabile esempio, passarono in Germania, circa dieci anni or sono, altre due egregie opere signorellesche; e due non meno pregevoli stavano, negli ultimi mesi, per spiccare un consimile volo, se l'altrui vigilanza non avesse indotti i possessori a custodirle pel comune decoro. E come nella Germania, così in musei pubblici e collezioni private di Francia, d'Inghilterra e fino a New-Haven d'America fu disseminata largamente l'opera arti-

⁽¹⁾ VASARI, ed. Sansoni, vol. III, 1879; MANNI, *Raccolta*, 1756, vol. I; VISCHER, *Luca Signorelli und die italien. Renaissance*, Leipzig, 1879; CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della pittura*, vol. III, 1898; MAKOWSKY, in *Zeitschrift für bild. Kunst*, jan. 1900, p. 117 e segg.; MAUD-CRUTTWELL, *Luca Signorelli*, London, 1901 (« The Great Masters » edited by Williamson); TOESCA, ne *L'Arte*, 1903, p. 232 e segg.; BERENSON, *The Central Italian Painters*, London, 1903; *Burlington Fine Arts Club - An Exposition of Luca Signorelli*, 1903; GIR. MANCINI, *Vita di Luca Signorelli*, Firenze, 1903; *Vite cinque di S. Vasari annotate*, Firenze, 1917; R. SCHNEIDER, *L'Ombrie*, Paris, 1905; PELADAN, *Luca Signorelli*, in *Revue Bleue*, 1906; *Un autografo di Luca Signorelli*, in *Bibliofilia*, gennaio-febbraio 1907; MASON-PERKINS, *Un dipinto sconosciuto di Luca Signorelli*, in *Rassegna d'Arte*, marzo 1907; A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, VII, 2; « Perugino e Signorelli », in *Nuova Antologia* 1º gennaio 1924; id., *Luca Signorelli*, Firenze, 1924, dove, nella bibliografia, sono dimenticate queste mie pagine, pubblicate già nella *Nuova Antologia*, 16 aprile 1908, e qui, naturalmente, rivedute e accresciute.

stica del grande maestro. Cinque anni fa il Burlington Fine Arts Club di Londra potè adunare una mostra di sole opere signorellesche sulle rive del Tamigi: da poco una bellissima cosa del Signorelli è apparsa a Parigi nella Collezione di Madame André: e la così detta Madonna della Collezione Mancini a Città di Castello in questi ultimi anni è passata nella National Gallery di Londra.

Sia lode perciò a Cortona, la memore madre antica di tanto figlio, che si ridesta ora per dargli tributi di degne onoranze, di cui le nostre parole voglion esser preludio ed annuncio, « confortandone la memoria » che giace presso di noi quasi negletta. Ed è bello che questo suo materno protendersi verso la resurrezione ideale del figlio grande s'incontri colla parola del poeta che dalla città del silenzio rievocò le antiche ricordanze:

Chiusa virtù di antiche primavere,
Urbe di Giano, irrompe nel tuo Luca
Maravigliosamente in lui tu vigi:
Forza del mondo è il tuo robusto artiere.

Superba come acropoli antica, ed alta sulla liquida ed azzurra coppa del sottoposto lago, sta Cortona, la vetusta lucumonia città, munita di ciclopiche mura etrusche, ed elevata al cielo come un inno di gloria. Signora del Trasimeno, dove tuonò quel punico furore contro Roma superba, di cui solo l'eco vi udirono l'anima esagitata di Child Harold, e l'anima classica del Carducci, ma dove, tanti secoli dopo, era fiorita anche, come già intorno al lago di Galilea, la nuova parola d'amore del poverello d'Assisi; del Trasimeno, memore della tigre africana e insieme del nuovo agnello di Dio, la nobile città, un tempo suonante d'armi cittadine e venturiere, oggi sta chiusa nella sua alta solitudine sacra e nella dignità delle sue memorie antiche. L'anima della città veneranda dorme nelle sue vecchie pietre, come un fiore chiuso nelle severe pagine di un libro, che narri antiche istorie e soavi leggende d'amore, di fede e di poesia.

Porta dell'Umbria mistica e termine della fruttifera terra toscana, dall'una delle due regioni finitime parve trarre la virtù ispiratrice che diè le prime note alla musicale, e quasi verginale arte pittorica di Fra Angelico, che, ospite di Cortona, ad essa dette le ingenue primizie del

suo puro stile; e dall'energia plastica dei maestri fiorentini ebbe nuovo e vitale alimento all'anima e all'arte del suo grande figlio, il Signorelli. Fra Angelico da un lato, il Signorelli dall'altro; il più dolce dei primitivi, e il più terribile; l'uno che rappresenta quello che Nietzsche direbbe il tipo apollineo, l'altro il tipo dionisiaco dell'arte, che una singolare fortuna associò anche nella stessa opera decorativa nel duomo di Orvieto ed in imagine congiunse ivi per opera del secondo di essi, ebbero, come due fonti diverse, la loro prima scaturigine nella montana città; alla quale se altri ⁽¹⁾ ha creduto applicare le parole di Petronio Arbitro *in montem sudantes conscendimus*, meglio, io penso, converrebbero quelle dell'antico veggente d'Israele *levavi oculos meos in montem, unde venit auxilium mihi*; tanta è la benignità del cielo e delle aure salutari che spirano lassù, e confortano chiunque ascenda il colle coronato di brune torri e di mura antiche, e visiti la pittoresca città del silenzio e delle memorie.

Piace a noi immaginarsi la mite figura del giovine monaco fiesolano, genuflessa ed orante, in una cella del convento domenicano di Cortona, volta ad oriente, alta sulla liquida coppa del lago ancora tremolante nella bruma mattutina, mentre la prima luce appare dietro ai monti dell'Umbria e illumina le tavole cuspidate, ove i santi e le vergini dai nimbi d'oro stanno come immersi in uno splendore di paradiso. Come dall'Umbria mistica passava nell'anima del monaco domenicano il soffio spirituale di San Francesco, il simbolico sole di Ascesi, così ecco che ora il sole oriente veste quelle figure sante della sua pura luce, e la visione mistica di questo poeta della santità nell'ora mattutina diviene ispiratrice d'arte. Tra dolci concenti di musica celestiale, fra nuvole d'incenso che si levano e nembi di fiori che discendono, pare muoversi una moltitudine di forme senza sostanza, dai colori luminosi e trasparenti, di figure sante trascorrenti fra la terra e il cielo, lievi come piume, di angeli dalle ali iridescenti e trapunte di stelle d'oro, che avvivano del loro tocco il liuto o l'arpa, o intessono divine danze, o adunati in cerchio s'inebriano in un'atmosfera di terso cristallo e di luce, e si esaltano attingendo la letizia contemplativa dell'anima all'« eterna fontana » della beatitudine e della pace.

(1) VISCHER, op. cit., p. 3.

Ma giova, per contrapposto a questa visione di un tripudio celestiale e di una primavera di paradiso, figurarsi altresì l'altro artefice, gloria nativa di Cortona, nell'atto in cui, come narra il Vasari, essendogli stato ucciso un figlio che egli amava molto, bellissimo di volto e di persona, egli, il padre, così addolorato, lo fa spogliare e con grandissima costanza d'animo « senza piangere o gittar lacrime lo ritrae per vedere, sempre che volesse, mediante l'opera delle sue mani, quello che la natura gli aveva dato, e tolto l'inimica fortuna ». Nel quale eroico atto paterno non meno santo di quello del monaco pittore genuflesso ed orante, che ispirava una gentile lirica di Augusto Platen ⁽¹⁾, come è insito il sentimento della virtù redentrice e consolatrice dell'arte nell'acerbità della desolazione umana, così è insieme espressa la viril tempra dell'uomo e la ragione prima della forma e dell'indole dell'opera sua artistica. Il Signorelli è uno di quelli spiriti rettilinei (anche in ciò affine a Michelangelo) che fino dai primi passi rivelano l'essere loro. Il suggello originale della loro tempra è impresso immutabilmente dalle loro prime all'ultime opere. Può la critica anche più esperta scambiare talora Filippino con Pier di Cosimo, nella sua prima maniera, il Baldovinetti con Piero Pollaiuoli, e perfino Piero della Francesca con Lorenzo Costa. Ma dinanzi ad una tavola o tela su cui corse il pennello del maestro cortonese si esclama spontaneamente: è lui. È lui colla sua forza, col suo sentimento profondo della energia giovanile, della posanza virile e della senile gravità: con la espressione schietta e risoluta del valore plastico e vivente della forma umana. Ei non farà, nel suo glorioso cammino artistico, che accogliere con sicuro istinto gli elementi più affini a codesta originale sua tempra, alimentare ed arricchire la sua vena iniziale da tutti i confluenti perchè si dilati in ampia fiumana, che porterà regalmente la copia delle acque nel grande oceano dell'arte ⁽²⁾. E i confluenti di questo fiume possente e rubesto appaiono

⁽¹⁾ *Luca Signorelli* (1830), in *Gedichte von A. von Platen*. Il Venturi, nel suo libro *Luca Signorelli* (Firenze, 1924), p. 19, considera gratuitamente questo aneddoto come inventato dal Vasari per rappresentare questo amore di Luca per fare gl'ignudi: mentre il Vasari lo adduce come argomento della forza d'animo di Luca.

⁽²⁾ Nè ciò avverrà per un'opera di compositore eclettico, bensì, come ha bene espresso uno dei più recenti illustratori del Signorelli, l'inglese Maud Cruttwell

chiari e visibili. Dal magistero di Piero della Francesca in Arezzo, di cui, al dire anche di un testimonio contemporaneo, Luca Pacioli, fu « degno discepolo », ebbe dapprima nel Signorelli incremento il senso del grandioso e del solenne impresso in ogni opera sua, e specie in quelle che più sentono della maniera di Piero, come gli apostoli della casa di Loreto; e ne ereditò la perizia tecnica del solido modellare, la sapienza prospettica, che è lume delle arti figurative, e nella quale Piero, come il contemporaneo Paólo Uccello, era maestro solenne. Se non che la composta gravità del grande pittore di Borgo S. Sepolcro, che disegnava figure quasi impassibili, come sculture di antichi egizi, parve trasmutarsi variamente nei maggiori seguaci suoi: poichè, mentre in Melozzo e in Bartolomeo della Gatta si converse in uno spirito di estasi e di poesia squisita, nel Signorelli divenne impeto di azione violenta e di energico movimento.

Ed ecco che da più lontane regioni affluirono anche le correnti avviatrici nell'arte di costui. Da Antonio del Pollaiuolo fiorentino, che Lorenzo dei Medici chiamava « il principale maestro di questa città », cui l'avvicinò quella che il Goethe direbbe l'affinità elettiva del temperamento artistico e il comune amore per lo studio della notomia, trasse alimento maggiore quel suo congenito bisogno di raffigurare la vita nella sua manifestazione esterna più visibile, la tensione violenta delle membra ⁽¹⁾. Anche Piero aveva amorosamente ritratta la struttura e la solidità del corpo umano: *corpus solidum et succi plenum*, come avrebbe detto l'antico Plauto: e lo prova la storia del *Testamento di Adamo* in S. Francesco di Arezzo (dove altri ha voluto vedere già la mano dell'allievo). Ma solo gli avvenne di ritrarre quella forma nella solenne e plastica monumentalità naturale del riposo; e il Signorelli stesso ne diè un mirabile esempio nelle figure della storia di Pan e delle altre deità silvane, oggi a Berlino, alcune delle quali richiamano la storia, testè ricordata, di Arezzo. Ma ciò che il Signorelli predilige è generalmente l'azione, il movimento delle membra, il dramma del nudo

(op. cit., p. 17), « per quella inconsapevole tendenza, che è propria di uno spirito sano ad assimilare ciò che meglio conferisce al suo nutrimento ».

⁽¹⁾ Su questa parte dinamica del Pollaiuolo, cfr. lo studio analitico di L. DAMI, nel *Dedalo*, 1924.

in atto di vita. Nel che gli furono esemplare, non forse il Verrocchio a cui il Vischer pensò – e la cui azione sullo spirito del Signorelli non potè essere, ad ogni modo, non meno tarda ed esterna dei contatti artistici ch'egli ebbe col Botticelli e il Ghirlandaio –, bensì gli scultori possenti come Iacopo della Quercia e più ancora quegli che fu veramente il maestro primo di tutti i realisti fiorentini del Quattrocento, dal Castagno al Verrocchio, Donatello. La risoluta e rude furezza donatellesca rivive, difatti, in lui, o meglio rinsalda le sue native disposizioni e predilezioni per tutto ciò che esprime esuberante energia e vigorosa possanza di vita.

Due tipi diversi di figura umana che di codesta energia sono manifestazioni, ritorneranno, difatti, nelle opere signorellesche, i quali hanno già il loro prototipo in Donatello. L'uno è il vecchio calvo, adusto e pensoso, come il così detto *Zuccone* del grande scultore fiorentino. Lo trovate fra gli apostoli dipinti dal Signorelli a Loreto (una delle prime opere sue), nel S. Onofrio della tavola del Duomo di Perugia, nella *Circoncisione* e nella Madonna Mancini ora alla Galleria Nazionale di Londra, nel tondo della *Sacra Famiglia* agli Uffizi e in quella di Berlino, fino a quella della Galleria d'Arezzo, una dell'ultime opere sue. Ma più anche si esempla originalmente sul tipo del S. *Giorgio* di Donatello, di questo divino giovine animoso, solidamente piantato come in atto risoluto di disfida, un'altra figura che riappare in molte composizioni del Signorelli. Già quella tipica figura donatellesca aveva visibilmente esercitato un fascino singolare su molti artefici del Quattrocento. La rivedete nella posa alquanto spagnolesca di *miles gloriosus* di Pippo Spano, dipinto da Andrea del Castagno: più tardi appare nel fondo decorativo della *Calunnia* del Botticelli, nel S. *Giorgio* del Mantegna, nella tavola del Perugino all'Accademia fiorentina, nei freschi di lui nel Cambio a Perugia, nelle storie del Pinturicchio sulla Libreria del Duomo di Siena. Ma nel Signorelli codesta figura non è più soltanto elemento decorativo: bensì espressione diretta del suo sentimento di risoluta ed indomita energia giovanile. Quel giovine dal naso aquilino, dalla lunga chioma cresputa, dal gesto ardito e baldanzoso, che, vestito nella stretta maglia guerresca, riappare variamente nella *Flagellazione* di Brera, nelle meravigliose predelle degli Uffizi, di Umberto e di Buda-Pest, nei freschi di Monte Oliveto, fra gli arcieri

saettanti San Sebastiano a Città di Castello, nella storia di Moisè alla Sistina, nudo lo ritrovate nella *Resurrezione* e nella scena della fine del mondo nei freschi apocalittici di Orvieto. Quivi la sua audace figura è magnifica; i suoi atteggiamenti, risoluti e gagliardi, il suo chiomato capo, superbo. O penosamente emerge egli dalla terra evocato dalla tromba nel dì dell'ira, o aneli ad una vita trasumanata fra gli eletti, o procomba a terra percosso dalla folgore nell'ultimo giudizio: in tutte queste posture egli è di una bellezza veramente eroica.

E pel Signorelli era anche bellezza vivente. Poichè gli elementi, e, direi, i lineamenti di codesta figura, che ben rispondeva al suo ideale di forza e di vita, egli poteva ben derivare dal mondo a lui circostante e dallo spettacolo continuo di scene e di geste guerresche. Le piccole città dell'Umbria lungo il secolo xv furono teatro di fratricide ed aspre contese cittadine, e stanza di quelle soldatesche venturiere, vendute a duci venduti, che militavano sotto condottieri fattisi loro tiranni e signori, spesso stranieri ma talora anche indigeni, come Alberico di Barbiano e Paolo Vitelli a Città di Castello, o quei Casali che in Cortona avevan formata quasi una dinastia. Codeste bande viventi di violenza e di rapina, armate di lance e di picche, vestite sovente di giustacuore e di calzari listati, facevano quotidiana mostra di sè, o sostando nelle città, o percorrendo la via di Roma a cui Cortona, città di confine, sovrasta. Un artista come il Signorelli, che il Vasari attesta familiare di Paolo Vitelli di Città di Castello e dei Baglioni Signori di Perugia, aveva sempre quindi dinanzi agli occhi quei gruppi di fanti e di uomini d'arme animosi e risoluti, tutti atteggiati di burbanza militaresca e d'ardore marziale, che Baldassare Castiglione descrisse con tanta evidenza; e a lui potevano servir di modello e porgergli materia a ritrarne i gesti eroici, e le pose ardite e superbe. Anche i fieri arcangeli del Signorelli, gli *astor celestiali* direbbe Dante, che suscitano i morti col clangore delle trombe evocatrici e percuotono i reietti nei dipinti d'Orvieto, quelli di cui il Poeta delle seconde Laudi canta:

Gli Angeli formidabili di Luca
Domani soffieran nell'oricalco
L'ardente spiro del torace aperto,

paiono ispirati da cotali figure di guerrieri, come quell'Astorre e quel Simonetto Baglioni che corsero le vie di Perugia, percuotendo in furia di strage i nemici, e da cui forse Raffaello giovinetto trasse il motivo del suo S. Michele in atto di atterrare Lucifero, e del S. Giorgio che trapassa colla salda lancia il mortifero dragone.

Cotale sentimento di virilità eroica che Lorenzo Valla, nello scritto *De voluptate*, aveva, pur celebrandolo, subordinato a quello della bellezza della donna, da lui prima che da Angelo Firenzuola sopra ogni altra celebrata – e dal Signorelli artista invece non prediletta, – era una delle vie che doveva condurre l'artefice nostro a valersi del nudo come significazione più diretta della vita. « Mostrò il modo di fare gli ignudi – scrive il Vasari – e che si possono sì bene, con arte e difficoltà, far parer vivi ». Il posto che ha il Signorelli, difatti, in questa vera resurrezione della carne e della forma umana, è veramente notevole e singolare. Egli ebbe quel divino dono del genio che vede il tesoro dove altri passa e non guarda, perchè ha come una seconda vista. Lo studio del nudo corpo era stato elemento vitale nell'arte antica, e doveva, risorgendo, generare nuove forme dell'arte moderna. Gli antichi avevano adorata la sacra e giovanile nudità quale forma divina; e l'arte classica era stata quindi essenzialmente arte ginnastica ed atletica. Ma poi che lungo i secoli del Medio Evo, coll'abominazione della carne come cosa peccaminosa, lo studio della forma era per tanta età decaduto e negletto, i realisti del primo Quattrocento (Masaccio e Donatello) trassero quasi timidamente il corpo dalla ferrea guaina delle armature medioevali, rivestendolo di stretti ed attillati calzari, di maglie sottili e di giustacuori aderenti, onde trasparivano le forme e il giuoco delle membra sottostanti. Se non che la bellezza della forma umana non era così ancora venuta libera ed intera alla luce ed alla vita dell'arte. In ciò poterono molto l'azione della plastica sulla pittura e l'efficacia generale dell'umanismo. Come dalla scultura dei pisani Giotto aveva ricevuti i primi impulsi, così il rinnovamento della pittura sull'alba del Quattrocento si deve, segnatamente nei fiorentini, alla consuetudine del modellare, contratta nell'esercizio della oreficeria e della plastica. Masolino e Paolo di Dono lavorano col Ghiberti: Masaccio apprende dal Brunelleschi e da Donatello. Più tardi il Pollaiuolo e il Verrocchio porteranno nella pittura l'abito e lo spirito del plasma modellatore.

Ma quando da ogni canto irruperono, anche nei fioriti campi dell'arte, gli elementi della vita antica, e risorse l'arte classica (cioè quello che di più nobile e puro aveva dato la civiltà ellenica, quello soltanto onde ha un significato nella storia del mondo), ecco, da un lato, che Fra Angelico, il pittore santo, chiude le porte del monastero in faccia all'antico che per lui significava pagano, e dall'altro invece il Mantegna, l'artefice archeologo, che rinuncia ai suoi tempi per darsi tutto alla imitazione classica ⁽¹⁾. Gli altri artefici del secolo esitarono. Il Ghirlandajo intreccia una danza bacchanale di putti nella decorazione della casa ove nasce la Vergine (come Donatello nelle cantorie meravigliose), o il neonato Messia fa posare in un'urna romana, o attendere i re dell'Oriente offerenti sotto un arco di trionfo antico. Paludamenti ed armature antiche vestono il Duca di Ferrara o il Marchese di Mantova sotto il pennello di Cosmè Tura o del Pisanello; il Perugino traveste gli arcangeli in forma di guerrieri romani e allinea coi Profeti Socrate e Numa Pompilio nelle pareti del Cambio di Perugia; il Botticelli sta incerto fra le Vergini piene di gentile mestizia e le Veneri e le Grazie pensose della Primavera fiorita.

Ora il Signorelli, che pur fu detto il Mantegna dell'Italia centrale, è il primo artefice che non ha bisogno di esercitare la scultura o di andare a bottega da un orafo, per essere egli stesso scultore nella pittura del nudo, o nel drappeggiare le sue figure di vestimenta ampie e maestose: nè di attendere il pretesto mitologico per glorificare il nudo. E se talora indulge alla moda cortigianesca del tempo nel trattare argomenti classici, e dipinge per Lorenzo dei Medici « alcuni dèi ignudi » (nella tavola oggi a Berlino) e per Pandolfo Petrucci a Siena le storie di Coriolano, anche l'elemento classico egli ha saputo trasfigurare. Quel « pilo antico bellissimo » della pieve di Cortona (forse l'urna cineraria oggi nella Cattedrale) che, al sentirne narrare da Donatello, mosse Filippo Brunelleschi « così come egli era in mantello, in cappuccio e in zoccoli » a recarsi da Firenze a Cortona per ritrarlo, non dovè essere egualmente ispiratore pel Signorelli, che pure l'aveva sott'occhio. Anche nel quadro berlinese della scuola rusticana dell'agreste Iddio – una delle poche

(1) VERNON LEE, *Euphorion, Studies of the Antique and Medieval in the Renaissance*, I, 1884, p. 194.

composizioni mitologiche che ci avanzi fra le tavole sue — è diffuso un sentimento quasi romantico delle origini e l'effetto è quasi elegiaco ed idillico ⁽¹⁾. Una ninfa invisibile vi è presente: la gentile ninfa della Melanconia, che flauteggia.

L'artefice non sente, come il poeta delle fonti del Clitumno, *aleggiare sull'accesa fronte gl'itali iddii*. Par che respiri, anzi, in quelle forme antiche, tutta la pia anima umbra. E tanto è lontano il Signorelli dall'associare il nudo al classico, che quello trionfa per lui, prima che per Michelangelo, nella figurazione di soggetti cristiani. Così nel tondo mediceo degli Uffizi, che stava degnamente a fianco alla *Sacra Famiglia* di Michelangelo, e in quello ora a Monaco ed un giorno decoro di casa Ginori ⁽²⁾, raffiguranti entrambi la Sacra Famiglia, appaiono nel fondo del paese gruppi di giovani nudi. E la vita dei corpi risorti anima e popola di figure nude i soggetti medioevali nella cappella d'Orvieto.

Per due vie, difatti, si poteva pervenire alla creazione d'un'arte moderna: o vivificando l'antico, o trasfigurando ed elevando l'elemento cristiano e medioevale a significazione nuova. L'antichità e il Medio Evo nell'arte rinasciente parvero incontrarsi per la prima volta nel Camposanto pisano: ove sopra i sarcofagi romani studiati da Nicola si dispiega la figurazione medioevale del *Trionfo della Morte*. Ma quell'asilo di morte non era il luogo ove potesse sorgere la parola della vita. Questa suona, invece, possente come squilla evocatrice nella scena della *Resurrezione finale* ad Orvieto, dipinta dal Signorelli, ove la bellezza rinasce dopo la lunga morte dei secoli. Dalla terra madre ivi balzano fuori sani e gagliardi i giovani corpi di carne e sangue vivo, mentre dall'alto gli angeli titanici sembrano annunciare che l'età della morte è finita, e che l'umanità risorge nella giovinezza luminosa e nella bellezza della natura redenta. Ora qui si hanno due elementi nuovi e conflati in unità originale: il nudo e il dramma. Il nudo che Michelangelo, anche dipingendo, plasmò abbondante e gigantesco nelle ampie volute dei muscoli atletici, quasichè enorme peso di carne gravi la corporatura sovrumana dei suoi Profeti e delle Sibille, nel Signorelli è ancora rude ed adusto, di solida struttura quasi architettonica, e ricon-

⁽¹⁾ VISCHER, *Luca Signorelli und die ital. Renaiss.*, p. 138 e seg.

⁽²⁾ G. FRIZZONI, ne *L'Arte*, II, 1900, p. 79.

duce quasi la mente alle forme dell'età primordiale e barbarica. Ma il Cortonese non è solo – come dice il Peladan – un Crotoniate, come colui che va popolando le sue composizioni di figure atletiche; bensì è tale spirito che sente, prima già di Leonardo e di Michelangelo, come il nudo deve essere eroico, cioè avere un valore ideale, ed ogni muscolo portare il segno ed avere la parola dell'anima. Noi moderni, che del nostro difetto di potenza creatrice ci siamo quasi fatto un vanto, inventammo la parola « obiettività ». Non così lo spirito vivificatore dei maggiori fra gli antichi. E quando il misero padre cortonese stava ritraendo il figlio morto, coll'abito dell'arte e mano che non tremava, poteva illudersi, come il Cavalcante dantesco, che ei vivesse ancora. A lui bastava serbare l'immagine di quel corpo perchè il suo spirito trasfiguratore ed animatore vi potesse infondere l'alito della vita. Verità psicologica questa, che il Platen ritrasse con drammatica efficacia nell'ultima strofe della sua lirica sul Signorelli, in cui l'anima dell'artista vince la tenerezza del padre:

Und als er ihn so Zug fur Zug
Gebildet, spricht er gegen seine Knaben:
Der Morgen grant, es ist genug:
Die Priestern mögen meinen Sohn begraben.

Ma la vita si svolge nel dramma umano, e il Signorelli è il primo fra i pittori che, sulle orme di Donatello, agiti e commuova largamente con impeto dionisiaco le moltitudini nelle storie d'Orvieto; è il primo maestro, solenne nel significare le passioni veementi, come nella *Lamentazione* del Duomo di Cortona, scena d'altissimo pathos, e nelle piccole mirabili predelle d'Umbertide e dell'Accademia fiorentina. Nel fondo di quest'ultima, segnato con rapidi tocchi ma con terribile evidenza tragica, Cristo è travolto dalla furia dei soldati che l'hanno ghermito, verso cui si gitta urlante, come una Menade esagitata, la madre, per svelerlo dalle mani dei manigoldi, con gesto pieno di violenza disperata. In verità, chi segnava quella scena era di quella città che dette all'agiografia cristiana la leggenda più passionale che si conosca: la leggenda di Margherita di Cortona, la grande peccatrice cui, come a Maria di Magdala, fu molto perdonato, certo, perchè aveva molto amato; di colei che amò Dio con quell'impeto veemente onde prima aveva amato

l'uomo del suo cuore, quando la morte repentina di lui le aperse l'abisso della miseria umana, e la spinse a flagellare aspramente la sua giovine carne e la sua anima ardente ed assetata d'amore.

In foco amor mi mise.

La tragedia greca al φόβος (terrore), vero elemento tragico, disponeva armoniosamente ελεος o la pietà. Quando il Signorelli dipinse la simbolica Eucaristia, ora nel Duomo di Cortona, era certamente conosciuto il capolavoro leonardesco della *Cena*. Ma nessun altro artefice vi è giunto mai così vicino. La scena è meno drammatica, ma più solenne e spirituale. Via la mensa tradizionale, via tutto l'apparato consueto della imbandigione. Il gruppo dei discepoli che, troppo simmetrico forse e piramidale, si tende tutto, con anelito impaziente, verso il pane di vita loro dispensato, converge verso la figura del Cristo, dalla testa pensosa e lievemente inclinata. E mentre nella *Flagellazione* di Brera e nelle varie Crocifissioni il maestro non aveva saputo esprimere la mansuetudine e la rassegnazione, qui la stupenda figura del Cristo è un poema di nobile e dignitosa umiltà. E ho detto nobile: e potrei dire regale, poichè regale è veramente questa testa divina, dominante nello spazio aereo che s'apre in fondo all'ampia arcata serena, con quel mirabile sentimento del libero spazio che l'artefice cortonese ebbe in comune col Perugino, suo condiscipolo alla scuola di Piero in Arezzo, suo compagno di bottega a Firenze, come il Mancini ha provato, collaboratore nella Cappella Sistina, come ha dimostrato lo Steinmann ⁽¹⁾. E pur senza indulgere egli mai, nella sua forte natura, alle sentimentalità peruginesche, dai contatti coll'arte umbra derivò anche talora quel senso di grazia che altri ha potuto bensì disconoscere nel rude cortonese, ma che ei pur seppe disporre talvolta alla fierezza, congenita all'arte sua. Così Dante non è solo il formidabile creatore di Capaneo, di Farinata, di Ugolino e di Vanni Fucci, ma altresì il cantore squisito di Francesca, di Pia, di Matelda, l'evocatore della divina foresta, l'artefice dei versi immortali in cui l'anima piange nell'ora nostalgica della squilla lontana e del giorno che si muore.

⁽¹⁾ STEINMANN, *Die Sixtinische Kapelle*, vol. I, München, 1901.

L'effigie del Signorelli quale appare nell'autoritratto ad Orvieto, è piena bensì di onesta dignità interiore, ma anche dimostra in lui un portamento di eleganza e di decoro. « Visse splendidamente e si diletto di vestir bene », scrisse, difatti, il Vasari: nè so perchè il Mancini ha voluto negargli fede, quasi adontandosi che al Signorelli fosse attribuito un tal costume. Il Vasari ricorda, in un caro e leggiadro aneddoto di sua infanzia, d'aver veduto, da fanciullo, il buon vecchio Luca « tutto grazioso e pulito » che lo carezzò e confortò allo studio dell'arte. Nè una tal ricordanza piena d'infantile vivezza potè ingannarlo ⁽¹⁾. Egli è che un alto sentimento della nobiltà dell'arte può suggerire l'amor della eleganza e dell'esterno decoro. Così narrano gli antichi che l'apollineo Platone non si accingesse mai, nei leggiadri giardini di Academo sulle rive dell'Illisso, ad aprire la sua bocca su cui le api dell'Imetto, secondo la vaga leggenda, avevan deposta la dolcezza del loro miele, se non indossato un serico vestimento; e di Leonardo, di Gentile da Fabriano, e di Giorgione fu detto si dilettaessero del vestire sontuoso ed adorno.

Ora anche nel Signorelli artefice non tutto è austero e rude. Le arie delle femmine e dei giovani nei suoi dipinti hanno alcunchè di virile bensì, ma non sono anche senza qualche vaghezza, come l'Annunziata di Volterra o il leggiadro angelo che sostiene il Cristo nella tavola di S. Niccolò a Cortona, o le femmine della storia di Mosè nella Sistina. Nè è facile disconoscere la delicata bellezza della Madonna della Galleria Rospigliosi di Roma. Questo forte maestro contende anzi talora di grazia coi suoi contemporanei. Nel tondo mediceo degli Uffizi, mentre i nudi efèbi richiamano i motivi dell'Eros platonico, il suolo germina e fiorisce per misteriosa virtù sotto i piedi della Vergine, come nell'Inno lucreziano a Venus la terra *submittit flores* all'apparizione divina e primaverile della Dea: quell'apparizione che allora andava ritraendo con sì squisita grazia il Botticelli. E senso di grazia spira in alcune opere sue dall'amore della natura esterna e del paese; a cui egli consente bensì spazio infrequente nei suoi dipinti, come colui che ama riempire la scena di figure, affollandola anzi soverchiamente specie nell'ultime sue composizioni, ma in tal misura e forma che si possa

(¹) Anche qui, senza alcuna ragione plausibile, il VENTURI, *Luca Signorelli* (1924), p. 7, nega fede al Vasari.

dirlo anche il primo paesista; se s'intende non d'un paese schematico, come nei primitivi, sì di un paese colto per la prima volta dal vero ⁽¹⁾. Dagli alti baluardi della turrita città nativa a cui il visitatore ascende faticosamente per erti sentieri che si snodano fra le glauche chiome dei magri oliveti d'una dolcezza virgiliana e le doppie file astate di aguzzi cipressi, allineati come picche d'alabardieri antichi, il Signorelli vedeva distesa ai suoi piedi, dovunque girasse lo sguardo, la irrigua pianura della Valdichiana, allora paludosa e mortifera come Dante sapeva, cui chiude da lungi l'ardita linea del Monte Amiata e dei colli di Montepulciano e di Pienza; a destra San Savino e i monti del Chianti, che digradano verso Arezzo, a sinistra l'estremo lembo lucente del Trasimeno e i monti di Chiusi e di Orvieto. Codesta ampia visione di paese a lui consueta, ove si incontrano amorosamente le terre oggi sorelle, di Siena, di Firenze e dell'Umbria selvosa, si riflette e rivive talora nell'opera sua artistica. Che se la terra promessa cui l'angelo addita nella storia di Mosè alla Sistina, quasi ultima visione luminosa di natura del legislatore già vecchio e devoto a morte, può parere una evocazione imaginosa d'una terra benedetta, nelle lontananze del tondo mediceo a Firenze invece non vi par forse di rivedere la campagna, quasi già romana, dei dintorni d'Orvieto; quella campagna solitaria coi cavalli pascolanti nelle ampie praterie fra sparsi ruderi d'acquedotti e ruine di ponti antichi? Nella predella degli Uffizi non appaiono forse i colli mollemente digradanti dell'Umbria verde, le lunghe vie fiancheggiate da quercie, correnti lungo il lago Trasimeno? E come una delle antiche ed erte viuzze della sua città par di vedere nella tavola del Signorelli a Città di Castello, raffigurante il *Martirio di S. Sebastiano*, così il castello di Panicale, soprastante al lago, è ritratto dal vero nella predella della pinacoteca di Perugia, e ritorna nelle lontananze del paese dalla tavola che è nella National Gallery di Londra. E allora egli usa dei verdi teneri e delicati, colorisce i tersi laghi e i sereni monti lontani, e diffonde pei cieli luminosità metalliche, trasparenze cristalline, nelle pure albe d'aprile, piene di aria, di freschezza, di luce, come

(1) Di questa potenza paesistica del Signorelli non fa conto quanto merita il GUTHMANN nel bel libro *Die Landschaftsmalerei der toskan, und umbrischen Kunst*. Leipzig, 1902.

nè il Perugino, nè il Botticelli, nè Pier di Cosimo fecero mai. Più vicino in questo a Gentile da Fabriano e a Domenico Veneziano, e per lui forse ai Veneti primitivi ⁽¹⁾ che ai Fiorentini del tempo suo.

Se non che – convien riconoscerlo – codesta virtù di delicato coloritore appare scarsa e rara nelle opere del Signorelli, dove prevalgono i toni bruni ed intensi, segnatamente nel trattare il nudo ch'ei suol fare come di terra cotta, e in figure legnose, che paiono intagliate in materia resistente. Meglio che coloritore egli è certamente signore del disegno: d'un disegno rude talora ed aspro, ma fermo, risoluto, costruttivo. La forma umana è per lui l'essenziale argomento, la composizione drammatica, l'espressione naturale della sua potenza. E dove il nudo non si pompeggia ostentando *magna ossa lucertosque*, come l'Entello virgiliano, larghi e grandiosi panneggiamenti più che vestire avvolgono le sue austere figure. Si compiace bensì il Signorelli di riprodurre gli stessi tipi femminei dalle forti mascelle, dalle alte arcate sopraccigliari e dal mento aguzzo, forse ritratti da esemplari a lui consueti, il giovine prestante e gagliardo, il vecchio adusto e consunto. Ma inesausta è poi la sua fantasia creatrice quando vuol rendere la tensione della vita, e nella ricerca, talora anche manierata, dell'azione possente. Onde ben meritò che il padre del pittore divino, Giovanni Santi suo contemporaneo, che il giovinetto Luca vide in Urbino mentre lavorava col maestro di Borgo S. Sepolcro, lo chiamasse il *cortonese Luca d'ingegno e spirito peregrino*.

E i semi di cotanta ricchezza ei profuse largamente, come da colmo ventilabro, nella sua terra nativa, specie quando già vecchio si ritrasse dai grandi centri, ove oramai erano trionfatori i gloriosi genî di Raffaello e di Michelangelo, nella sua terra nativa, ove i fedeli conterranei lo circondarono sempre d'affetto reverente. Sono tavole e freschi dispersi in piccole città e castelli pittoreschi della Toscana e dell'Umbria, in borghi perduti per monti impervii, Arcevia, Unibertide, Borgo S. Sepolcro, Castiglione, Città di Castello, la Fratta, Lucignano. E pure chi voglia misurare gli abissi dell'arte eroica di tanto maestro, dovrà cercarla, accolta come in sovrana sintesi, nei freschi meravigliosi della Cappella Brizio ad Orvieto. Quivi egli è veramente, come ha detto il

(1) Cfr. MAKOWSKY, *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1900, p. 118.

Berenson ⁽¹⁾, un magnifico, impareggiabile illustratore: questo è il suo vero poema, e poema dell'età sua. Tutte le sue qualità di grandioso ed abile compositore, di superbo lineatore, e di solido coloritore, si dispiegano liberamente in questo ciclo raffigurativo della fine del mondo, ove è continuata ed ampliata la idea del *Trionfo della Morte* del Camposanto pisano, e si prenuncia, nella terribilità titanica del concepimento, il novissimo *Giudizio* di Michelangelo. Non il racconto dantesco della bufera scatenatasi dopo Campaldino; non la procella notturna che squassa le chiome canute di Re Lear; non le voci delle montagne, delle sorgenti, dell'aria e dei turbini nel *Prometeo* dello Shelley, nè la superba musica della tempesta che suona nel canto del profeta della libertà americana, Walt Withmann, hanno la sublime possanza di queste figurazioni signorellesche dell'ultima tragedia umana. Forse l'ultima parte della Nona Sinfonia beethoveniana può pareggiare tanta terribilità di scene, nelle quali par di sentire la possanza demonica degli spiriti elementari e primordiali che scossero e trasformarono il mondo.

Quando il grande maestro cortonese, eletto dagli Operai di Orvieto fra tanti artefici, come il Gozzoli e il Perugino, pose mano all'opera commessagli, cominciò continuatore dell'Angelico che, nel 1447, aveva nella volta della cappella, consocio suo il Gozzoli, figurato il Cristo e il coro dei Profeti ⁽²⁾. Ma nei Dottori, nei Patriarchi e negli Angeli, ancorchè condotti su disegno dell'Angelico, la mano del Signorelli si annuncia già non solo esecutrice, ma creatrice, nell'ampia maestà dei vestimenti, e più nella significazione dell'ardore interno dell'anima. Quelle figure solide e monumentali, dalla pupilla severamente abbassata sulla meditazione interiore o riverse nell'estasi radiante della contemplazione, si compongono come in un grande cerchio spirituale, in una magnifica e solenne unità corale di « santa conversazione », che vi fa pensare al coro mistico, che canta dall'alto dei cieli nell'ultima scena del secondo *Fausto* goethiano.

Un mezzo secolo dopo l'incominciamento sereno del pittore angelico, di cui qui *il respiro*, come canta il poeta, *odesi appena*, ecco il Signorelli irrompe nello spazio come un uragano; e scrive con penna

⁽¹⁾ BERENSON, *The Central Italian Painters*, p. 79 (1903).

⁽²⁾ VENTURI, *Beato Angelico e Benozzo Gozzoli*, ne *L'Arte*, 1901.

di fuoco la prima pagina del suo poema apocalittico nella formidabile storia della *Predicazione dell'Anticristo*. Questo atto della grande tragedia finale manca in tutte le altre figurazioni anteriori dell'ultimo Giudizio, da quell'antichissimo di S. Angelo in Formis presso Capua fino a quello della Sistina. Anche i misteri e le sacre rappresentazioni del Medio Evo, come ha provato il Vischer, non offrono mai codesto momento drammatico pieno di terrore e di alto mistero. Il Signorelli non aveva, dunque, precedenti nelle rappresentazioni artistiche dell'Anticristo, se non forse in qualche vecchio codice alluminato: e qui precipuamente parve la sua possanza originale e creatrice:

Sein festes Leben und Männlichkeit
Seine innre Kraft und Ständigkeit.

Eretto su un piedistallo antico, il falso Messia predica alle turbe intente, inclinando il capo verso il diavolo che gli insinua nell'orecchio le parole della menzogna e del peccato. Egli, l'uomo della perdizione, rassomiglia nell'aspetto all'Uomo-Dio. Fedele all'esoterismo mistico che compone il nome del demone invertendo quello del creatore, l'artefice ha costrutta una figura che potrebbe essere il Cristo, se i maestosi lineamenti non fossero come percorsi da un lampo di perversità, se il gesto cauto e misurato di costui non suscitasse diffidenza in chi lo mira, e se soprattutto Satana non facesse quasi corpo coll'impostore, nascondendosi nel suo ampio paludamento. Intorno al principe del Mammonismo si affollano femmine recanti putti, cittadini di ogni età, giudei che vengono a pagare il tributo, « poichè non si può vendere e comperare senza portare il segno della bestia o il numero del suo nome » (*Apocal.* XIII, 17). Più indietro sta il gruppo dei settatori del falso profeta, che ne accolgono e ne propagano il verbo funesto. I cui effetti appariscono qui nel duplice aspetto dell'opera di lui. Il figlio delle tenebre imita da un canto le opere del Salvatore, ed ecco risana infermi e resuscita i morti; ma dall'altro opera sua è lo sterminio dei santi, dei quali alcuni si vedono procombere decapitati ai suoi piedi, altri strangolati dagli sgherri suoi esecutori. Senonchè dall'alto rompe la virtù e la luce che deve inabissare il maledetto (in figura qui di Simon Mago) che aveva voluto far violenza al regno dei cieli, e contaminare e ruinare il santo tempio di Sion. L'angelo che scende

precipite dal cielo in mezzo a linee di fuoco con non minore impeto di quello della *Cacciata d'Eliodoro* di Raffaello, manifestamente esemplato su questo del Signorelli, percuote l'iniquo e disperde le sue scellerate milizie sterminatrici dei santi. L'ispirazione dantesca si unisce qui alle immagini di Daniele e del libro dell'Apocalissi.

Alla caduta dell'Anticristo segue idealmente il *dies irae*, la fine del mondo, nella parete che sta sull'entrata. Testimoni la Sibilla che squaderna il fatidico volume e David veggente, si svolge la catastrofe formidabile. Il sole si spegne, la luna e le stelle impallidiscono, i palagi ruinan dall'alto, mentre giovani guerrieri e vegliardi contemplan il disastro immane. Par di sentire qui la parola esagitata di Walt Withmann (¹). A sinistra precipita il gruppo dei fulminati; moltitudine urlante e scompigliata, ove si confondono, come nel terrore di un incendio, madri stringenti al petto i loro pargoli, vecchi nella paralisi del terrore travolti dalla furia dei fuggitivi, giovani imprecant alla morte inopinata e fulminea. Dovunque contorcimenti di angoscia suprema, bocche urlanti misericordia, gesti di subitaneo spavento; un viluppo di terrore e di follia, il dramma, insomma, dell'orrore e della desolazione.

Ma dalla morte ecco risorgere la vita nella scena della resurrezione della carne. Come nel libro di Ezechiele, qui le ossa si ricercano, si ricompongono, si rivestono di polpa e di carne. Ciascuno *ripiglia sua carne e sua figura*, e dalla terra, che è cuna e tomba ai viventi, levansi figure d'uomini vivificati, cogli occhi conversi al cielo non supplichevoli ma pieni di fede, quasi la *rivestita carne alleluando*, femmine che si addossano l'una all'altra pavidie in atto, ma non senza la grazia delle Cariti antiche; e quanti son risorti stanno intenti tutti alla gran chiamata dei severi arcangeli che, adorni di simboli ed attributi esoterici, fanno sentire, a chi guardi, tutta la terribilità dell'ora suprema e quasi l'eco della

tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum.

(¹) *Leaves of Grass*, Londra, 1907, p. 311.

E qui si apre il libro di questa narrazione figurata delle novissime cose in due pagine immortali. Canta il poeta delle seconde Laudi:

Sfolgorati prorompono i Perduti,
 Salgon gli Eletti a ber l'alme rugiade:
 E gli Arcangeli snudano le spade
 Mentre i musici toccano i liùti.

Nell'una delle due pagine solenni è la chiamata degli eletti, dove la soavità umbra nella espressione del sentimento si disposa alla energia fiorentina nella costruzione delle forme. Gravi e virili anche nella loro grazia, i messaggeri celesti (alcuni dei quali ricordano l'alata vittoria di Samotraccia nel suo ritmo aereo) versano qui fiori a piene mani sui benedetti. I quali, rivestita oramai la *carne gloriosa e santa*, nella parete dell'altare già s'avviano disposti come in una linea saliente verso la patria celeste, soccorsi dagli angeli che con fraterna tenerezza, protese le braccia, ora li sollevano via via in alto fra dolcezze di musica celestiale, ora discendono ad incontrarne altri e ad accoglierli, *con atti ornati di tutte onestadi*. Non mai forse il nudo, che per sì lunga età fu ripudiato come abominevole paganità, si coronò di teste così vivacemente estatiche per ardente pietà, come in questa scena di santità e di beatitudine.

Ma ecco di contro a questa l'altra pagina dolente dei maledetti. Un aggrovigliamento immane di tormentatori e di tormentati, un inestricabile intreccio di crudeltà selvaggia e rabbiosa e di sofferenza disperata, ove si confondono il feroce carnefice e la vittima dilacerata. È una visione di inferno veramente terribile. Timida ancora e grottesca scena nel Camposanto pisano o nella Cappella Strozzi di S. Maria Novella, qui il dramma infernale divien sublime nella terribilità tragica della sua evidenza dantesca.

Nè senza ragione si dice qui dantesca ⁽¹⁾. Le austere pagine di questo poema dell'altra vita recingono e coronano, difatti, le immagini dei poeti

(1) KRAUS, *Luca Signorelli's Illustrationen der Dante's D. C.*, Freiburg, 1892: *Dante, sein Leben und Werke*, Berlin, 1897, pp. 655 e 616; *Gesch. der Christ. Kunst*, Freiburg, 1900; CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura*, IV, 19; LUZI, *Il Duomo d'Orvieto*, Firenze, 1866; VISCHER, *Luca Signorelli*, 1879, p. 95 e seg.; MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, I, 68, 13; VOLKMANN, *Iconografia Dantesca*, 1897, p. 40.

e filosofi che per la maggior parte stanno nel Limbo dantesco, e che tutti cantarono o meditarono i misteri degl'inferi; Omero ed Empedocle, Virgilio ed Ovidio, Lucano e Dante medesimo quivi effigiato: l'*Alighier grifagno* che ha i due volumi aperti:

Libro del Cielo, e Libro della Terra.

E colle immagini dei poeti antichi, stanno nel basamento figurazioni chiaro-oscuire di miti attinenti tutti, più o meno direttamente, a divinità ctoniche, e sono in rapporto coi misteri dell'Erebo, la Sibilla Cumana ed Enea, Cerbero ed Orfeo nell'Ade, Tifeo e Plutone, Persefone rapita ed Ercole, disceso agl'inferi, e Teseo. Ma l'avere egli congiunte quivi alle storie apocalittiche e ai miti classici della discesa agl'inferi le illustrazioni di molte scene del Purgatorio dantesco, e di quella infernale di Caron dimonio e della livida palude acherontea, dimostra anche che il Signorelli intese indicare come la sua opera fosse penetrata ed informata d'ispirazione dantesca, quasichè un raggio del gran sole di Dante fosse passato nell'anima sua congeniale, che lo trasmise al Buonarroti, suo, più che successore, rivale. Bene espresse l'anima dantesca del titanico artefice il Canto del poeta nostro, evocatore delle voci sopite nelle città del silenzio:

Sola il vòto dei marmi bianchi e neri,
Accusa e turba la tremenda ambascia
Dell'artier di Cortona, come un vento.

Ruggegli nel gran cor Dante Alighieri
E però di sì dure carni fascia
Il Dolore, la Forza e lo Spavento.

Così in questo ciclo orvietano l'arte con ala d'aquila si levò ad altissimo volo. Nè il Ghirlandaio a Firenze, nè il Lippi a Prato, nè il Gozzoli a Pisa, nè il Mantegna a Padova, nè il Perugino a Perugia, nè il Pinturicchio a Spello o a Siena, eran saliti, in quel secolo, a tale altezza di concepimenti. L'antichità e il Medio Evo, i miti pagani e le visioni cristiane, Omero e Dante, l'Apocalissi e le Metamorfosi ovidiane, il Machiavelli e il Savonarola dettero il loro molteplice tributo a questo

solenne libro figurato, che si può dire la *Divina Commedia* della pittura rinascente.

Il Machiavelli e il Savonarola ho detto. Poichè se nella franca rappresentazione della possanza virile e dominatrice parve rivivere lo spirito che nel Machiavelli era divenuta teoria dell'arte politica e della guerra, nella tensione apocalittica delle figurazioni orvietane l'artefice fu vicino e quasi consenziente col Savonarola. Lo spirito della predicazione, della penitenza e del prossimo giudizio del severo profeta ferrarese, prima che mandasse lampi nella volta della Sistina, alitò in quelle composizioni di Orvieto, delle quali fu il lontano ed invisibile ma efficace ispiratore.

* * *

Or come avviene che il nome del Signorelli non suoni oggi così alto come alte furono le cime che attinse l'arte sua? Perchè non è così celebrato oggi il suo nome come fu, secondo attestano i documenti del tempo e conferma il Vasari, ai suoi giorni, talchè si possa dire, rinnovando l'immagine dello Shelley, ch'ei sia come una cetra da tempo obliata e sospesa nella solitaria volta d'un tempio misterioso e deserto? E quando quella che suol dirsi la giustizia della storia si volgerà con eque bilance verso il solenne maestro, onore di Cortona e d'Italia?

Nel secolo da poco volto all'ocaso, lungo il periodo della restaurazione cattolica e del purismo neoromantico, parve che il sommo dell'arte fosse da cercarsi nella devota arte di Fra Angelico e del Perugino. Più tardi i preraffaellisti inglesi che aprirono gli occhi sulle dimenticate glorie del primo Rinascimento nostro, e quanti applicarono i metodi scientifici della critica moderna alla storia dell'arte, inclinarono ad esaltare, fra tutti i maestri primitivi, il Botticelli. Il Ruskin, il Pater, consacrarono il suo nome in pagine mirabili; il Morelli e il Berenson lo proclamarono « genio creatore ed originale e il maggior lineatore del suo tempo ». Onde il Botticellismo, così finemente satireggiato dallo Zola, e dal Mirbeau, anche per via delle infiltrazioni letterarie, divenne di moda nei circoli dell'elegante *snobismo* esotico e nostro. Ora il segreto della singolare fascinazione esercitata su molti animi moderni dal maestro fiorentino,

non è tanto da cercarsi in quella che altri ⁽¹⁾ ha chiamata la profonda originalità del pensiero di lui, nella fine immaginazione poetica e nel delicato senso della bellezza, quanto, io penso, in certa singolare combinazione di sensualità e di vago misticismo onde l'opera di quel fiorentino spirito bizzarro oscilla, fra le Vergini meste e le Grazie pensose, fra la paganità di Lorenzo il Magnifico e l'ascetica austerità del Savonarola, fra i canti carnascialeschi e le laudi spirituali. Questa incertezza del suo spirito meditativo ed irrequieto risponde in certo modo allo stato e al timbro dell'anima moderna: la quale, mentre anela ad una fede nuova e tende ad una pace interiore che ha perduta, della ebbrezza medesima che viene dai godimenti più acuti della vita, con sitibonda ansia agognati, si sente presto inappagata e stanca.

Ora in un'età come la nostra, che sembra nella vita avere smarrito il senso del grandioso e dell'eroico, che nel regno dell'arte a ciò che è luminoso e reciso antepone l'umbratile e il vago, ed al pensiero sicuro ed esatto, il sogno e il concepire fantasioso, i geni austeri e rudi ma fermi ed inflessibili nella forma dell'arte loro, come il forte maestro di Cortona, non sogliono piacere se non a pochi spiriti indipendenti e meditativi. Ma per costoro e per quanti sentono la necessità ideale di quello che Walt Withmann chiamò il *ritorno degli eroi*, mirabile è l'opera originale del Signorelli, che segna sicuro il suo solco di luce nei profondi cieli dell'arte. Imperocchè il Signorelli è veramente colui che conchiude il medio evo nel campo dell'arte figurativa come quello che i soggetti teologici riveste di un ultimo splendore di bellezza, e con un colpo d'ala possente li solleva ad una forma nuova di misticismo non biblico e sacerdotale, bensì laico come di un libero credente. E mirabile per quella libera grandiosità drammatica delle composizioni che segna il termine del sobrio Quattrocento ed apre la via alla magnifica opulenza del Cinquecento, sulla cui soglia egli sta, a fianco di Leonardo, gigante.

Ora originale ed innovatore, anche nell'arte, significa quasi sempre solitario. E la solitudine, come diceva maestro Eckart, è veramente più che l'amore. Solo le alte cime solitarie sembrano perdersi nelle altezze

(1) CARTWRIGHT (Ms. Ady), *Sandro Botticelli*, London e New York, 1904, pag. 1. Mi sia lecito riferirmi a quanto ne scrissi nelle mie *Pagine d'antica Arte fiorentina*, Firenze, 1905.

dei cieli. Molti antichi si studiarono di emular Pindaro, come canta Orazio. Nessuno osò imitarlo. Pochi e poveri imitatori, da Fazio degli Uberti al Varano, ebbe Dante; nè alcuno tentò di imitare lo Shakespeare. Similmente seguaci veri non ebbe, nè formò scuola, il Signorelli, da cui solo alcuni motivi attinsero i grandissimi, come Raffaello e Michelangelo. Così le grandi piramidi si levano solitarie sul piano del deserto; e le alte quercie occupano colla larghezza dei rami tanta aria all'intorno, che non consentono vicino il germogliare d'altri arbusti vigorosi.

E pari ad antica rovere il rubesto maestro cortonese parve avesse radici profonde e tenaci nella terra ove nacque. Vera anima italiana, amò serbare la vecchia maniera paesana e le tradizioni pittoriche dei padri, nè indulse, come altri artefici fecero, alle novità forestiere importate allora nella tecnica pittorica in Italia da Rogero van der Weyden, da Giusto di Gand, da Ugo van der Goes. Ma schivo anche, come sembra, delle grandi città, ove poco sostò, amò meglio dare liberamente e liberalmente il fiore dell'arte sua alle piccole città della regione nativa, che aggirarsi fra le turbe sollecitatrici di favore degli artefici cortigiani.

Nè per questo fu un'angusta anima regionale o locale. Gli è che il *genius loci* della sua terra lo portava ad una forma d'arte più alta. Come i due elementi dell'arte rinascete, l'ispirazione mistica e l'umanesimo nuovo, ei seppe comporre in un sapiente equilibrio, così dall'Umbria trasse quegli aspetti di estasi religiosa che nell'opera sua talora congiunse colla ferma lucidità realistica dei maestri fiorentini: e fiorentino fu veramente d'anima e di stile. Come la sua città nativa, etrusca e virgiliana, toscana ancora e quasi già umbra, egli compone ed accorda in sè l'anima artistica delle due regioni contigue della media Italia, che danno come due voci alterne di un grande canto corale; e quasi dono perenne della diversa loro anima, offrono il senso e il culto dell'ideale e del reale, i due principî essenziali onde l'arte umana compose e comporrà nei secoli il suo poema eterno.

Tali, come vide il Renan, nell'antica cattedrale bretone di Quimper, quando le ombre della sera discendono nelle severe navi della chiesa, i fedeli dei due sessi si adunano, per cantare, con vicenda alterna, la solenne e semplice preghiera della sera. Le due diverse onde di canto e di preghiera che si levano, si congiungono in alto con due nuvole d'in-

censo, salienti verso il cielo: e paion simbolo dell'umanità intera, nella quale i due sessi sono come due semicori che si rispondono e si integrano colle strofe e l'antistrofe in quel dialogo perenne che è la vita: la virile strofe di tutti gli uomini del mondo, direbbe il Withmann, e l'antistrofe amorosa di tutte le donne che dall'altra riva rispondono. Dall'una la parola della volontà ferma, dell'energia infaticata, del duro lavoro che apre le vie della vita; dall'altra la voce gentile della grazia, del sorriso, dell'ideale, che quelle aspre vie agevola ed illumina, e, come canta il poeta tedesco, cosparge ed infiora di rose celestiali la terra.

XII.

RAFFAELLO E LA CRITICA MODERNA

ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας
τε καὶ εὐαρμοσύνης δέχεται
PLAT. *Protag.* 326 B.

Di Federico Schiller disse un giorno Wolfango Goethe: « Ciò che più ammiro in lui è il bello stile della sua vita ». Parola grande è questa: poichè la vita d'uno scrittore o di un artista dovrebbe essere anch'ella un'opera d'arte; opera, cioè, di dignità umana e di decoro, anche quando quella vita trascorre nelle vie del dolore. Parola cui annuiranno le grandi ombre di Dante e del Leopardi, come la cara ombra recente del Pascoli: che può sonar rampogna ad altre e crucciose ombre, come quelle di Edgar Poe o di Oscar Wilde: e forse anche potè essere invito al grande poeta vivente d'Italia, perchè la sua vita già dispersa componesse in armonia di bellezza, pari alle immagini che il suo spirito creatore ha formate. Ma a nessun'altra delle grandi ed eroiche figure della storia quella parola goethiana potrebbe meglio convenire che alla vita di Raffaello; la più bella e meravigliosa fra quante opere d'arte il genio sovrano di lui compose. E questo che la vita di Raffaello sia come una grande opera d'arte, un'opera di grande stile, indovinarono i contemporanei, sentirono le generazioni, ma forse la critica moderna — per quanto ella abbia con industria amorosa investigata in ogni sua parte l'opera di questo signore dell'arte, dal vecchio Pungileoni e dal Quatremère de Quincey al Passavant, al Cavalcaselle, al Grimm, allo Springer, al Müntz, al Frizzoni, al Minghetti, al Wanscher, al Gronau, al Gillet, al Berenson, al Venturi e a tanti altri italiani e stranieri (*) —

(*) Per la vastissima bibliografia su Raffaello, basta riferirsi al MÜNTZ, *Les biographes et les critiques de Raphaël*, Paris, 1883; al BLASHFIELD e HOPKINS nelle note del Vasari, *Lives of the Painters*, New York, 1897; a *Raffaël, Des Meisters*

non espresse ancor forse in maniera adeguata. E se taluno ha chiesto: che cosa non fu detto di lui? come Pindaro disse del sole: si può anco domandarsi quanto tuttora non rimanga a dire di quel grande e della sua opera, che è fonte inesausta nei secoli. E tanto viva, anzi, che in questi ultimi anni gli studi su Raffaello riflorirono come una primavera nuova.

All'ape mellifera che, trasvolando, s'infiora, e raccogliendo il succo da mille calici odorati elabora poi la dolcezza dell'industria sua squisita; a questo insetto la cui vita è fatta di azzurro e di luce, che da Virgilio a Dante, e da Dante al Maeterlink, ispirò tante pagine mirabili, fu bensì assomigliata la sua virtù potentemente assimilativa di quanto trovava di più eletto e di più consentaneo alla genialità sua nell'opera dei maestri che fiorivano nella Marca nativa, nell'Umbria mistica, nella madre d'artefici Firenze, e in Roma la grande. Nessuno fu più amorosamente di lui, come un prediletto, assistito da tanti maestri fino dalla prima giovinezza; dal padre suo e da Evangelista di Pian di Meleto fino a Timoteo Viti, al Perugino, al Pinturicchio, che in lui si compiacquero e non mai della sua gloria crescente mostrarono di adombrarsi ⁽¹⁾. Nessuno più di lui seppe da ogni parte accogliere i germi fecondatori da Masaccio al Ghiberti, dal Signorelli al Francia, da Fra Bartolomeo a Leonardo, da Michelangelo a Sebastiano del Piombo.

Gemälde mit einer Einleitung von Rosenberg, 4 Aufl. von G. GRONAU, Stuttgart, 1909; e al CALZINI, *Vita di Raffaello da Urbino*, Firenze, Bemporad, 1911, p. 125 e segg.; ai quali bisogna aggiungere, fra i più antichi, RIO, *Michelange et Raphaël*, Paris, 1867, ed HETTNER, *Italienische Studien zur Renaissance*, Braunschweig, 1879; e fra i recenti, PANZACCHI, *Raffaello*, in *Vita Italiana del Cinquecento*, IV, 1892, e C. RICCI, « Commemorazione di Raffaello », nel volume *Santi ed Artisti*, Bologna, Zanichelli, 1910; SPRINGER, *Raffael und Michelangelo*, 1895; WANSCHER, *Rafael og Michelangelo*, Kiobenhavn, 1908; cfr. anche Hymans *Raphael's young Cardinal at Madrid*, in *Burlington Magazine*, novembre 1911, p. 89 e segg.; G. PANZA, *Le relazioni di R. con G. B. Branconi*, in *Arte e Storia*, 8-9, 1911; e O. FISCHEL, *Some Lost Drawings by or near to Raphael*, in *Burlington Magazine*, February 1912, p. 294 e segg.; W. BOMBE, « Rafael's Peruginer Jahre », in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, August 1911. Alcune delle idee qui espresse accennai già in un articolo su Raffaello nel *Preludio* di Ancona del 1883, ripubblicato nel mio volume *Saggi e Note critiche*, Bologna, Zanichelli, 1895. Per altri lavori usciti nel quadricentenario della morte di Raffaello v. più oltre.

⁽¹⁾ FISCHEL, « Raffaels Lehrer », in *Jahrbucher d. Kais. Preuss. Kunstsammlung*, vol. XXXIV (1913), p. 89.

Ma nessuno anche con più meravigliosa virtù assimilatrice del divino giovane seppe far suo tutto quel che apprese o prese dagli altri. Onde più veramente la sua vita ci dà l'immagine del corso di uno di quei fiumi magnifici, che, sgorgando da un'alta e sottile vena alpestre e scendendo precipiti nelle irrigue valli, accolgono via via da ogni parte gli affluenti che ministrano loro nuova copia di acque dove non sarebbe possibile più discernere la varietà dei tributi, finchè placidi e solenni con breve corso si avviano regalmente al mare. Taluno amerà di risalire alle scaturigini prime; altri ammirerà piuttosto la solenne maestà della fiumana dove è prossima alla sua foce. Ma il simbolo della vita è nell'unità e nella continuità perenne di quel corso fluviale. Piacque al Ruskin, e dietro le sue orme al Taine e ad altri, di negare a Raffaello la misura della grandezza geniale. L'avversione contro di lui, che covava nel movimento romantico, proruppe nell'anima, vaga di sensazioni nuove, preziose e rare, dei preraffaellisti inglesi; e il terzo volume dei *Modern Painters* del Ruskin, fu il grande atto di accusa contro Raffaello. Se non che di codesta critica categorica e schematica, ha fatto giustizia ormai una più equanime e larga visione della storia. Il tipo del genio artistico non si presenta in una sola forma; nè la molteplice fecondità creatrice onde la natura spiega la dovizia dell'opera sua è lecito ricondurre ad una sola misura. Delle due altissime cime che insieme a Raffaello si adergono nel costellato firmamento dell'arte, Leonardo e Michelangiolo, l'uno è lo spirito irrequieto ed insonne, tentatore di tutte le vie della natura, con occhio d'aquila scrutatore dei più riposti misteri della vita (e perciò forse il più vicino ed affine all'anima moderna, così anelante alle virtù suggestive del mistero); l'altro è il titano solitario che, nella terribilità esagitata del suo genio, plasma in forme sovrumane i giganti e gli eroi che popolano la volta della Sistina, o tentano divincolarsi dai marmi su cui l'artefice si avventava con impeto furibondo di animatore e di evocatore possente. L'uno non è mai simile a sè stesso: mago proteiforme del Rinascimento, spirito dalle innumerevoli illuminazioni, fratello maggiore di Faust, che trascorre dalle meditazioni solitarie, con impeto ruinoso, alla vita; l'altro ha sempre, dalle prime cose sue alle ultime, dal bassorilievo dei Lapiti e delle Amazzoni fino al *Giudizio* della Sistina, la stessa mano che non trema, ma incide in segni eterni. D'altra tempra mentale è l'Urbinate; identico

sempre a sè stesso per l'infinita grazia e la perfezione eccelsa e sovrana della forma, per un ardore continuo d'ispirazione e di vita, e pur sempre vario, anzi sempre più vario e copioso, via via che il suo spirito si dilata: continuo e diverso via via che si alimenta di nuove esperienze. Ogni passo che muove nel cammino dell'arte è una liberazione e una rivelazione. Fra il triforme, ma pur sempre uniforme, spirito di Michelangelo, saldo ed aspro come una di quelle rupi delle marmifere alpi Apuane dalle vette aguzze, ove ei meditava di scolpire la immane figura che fosse da lungi cospicua ai naviganti del Tirreno a testimoniare la grandezza smisurata del suo animo, e Leonardo che s'affanna a tentare tutte le vie della natura e dell'arte, e tutto di lui rimane o incompiuto o disperso o distrutto, si delinea armoniosa e serena la vita e l'opera dell'Urbinate. Egli è che nell'anima di Michelangelo, pensosa e crucciosa, mandava gli ultimi suoi aneliti il Medio Evo: e in quella inquieta di Leonardo si specchiava l'epoca della Rinascita anelante a vie nuove ed inesplorate; mentre nel genio di Raffaello si compongono per una sola volta in meravigliosa armonia il mondo cristiano e il mondo classico; poichè lo spirito del cristianesimo nell'opera sua si rivela nella divina bellezza della forma umana quale la sentì e la esprese l'arte antica. Ond'è che si muove agile, alato, e canta armonioso come una ecloga di Virgilio, come una canzone del Petrarca, come un *lied* di Mozart il genio infaticabile di Raffaello, che fiorisce come una giovane pianta a primavera con impeto spontaneo di vita.

E la sua vita fu tutta una fiorita primavera che toccò appena la colma maturità estiva, senza conoscere autunni: un puro mattino che appena giunse alla pienezza del giorno, e non seppe mestizia di vesperi o declinare di tramonti. Quella mirabile vita fu, nel più alto senso della parola, tutto un grande poema d'amore. E non già per la vaga leggenda che congiunse la sua morte all'amore della mitica Fornarina, nè per la stessa verità d'amore ond'egli volle che la sua tomba, ora pietosamente ricomposta nel Pantheon, giacesse accanto a quella di Maria Bibbiena, forse la *Mamola bella* di cui parla una delle sue lettere, colei che prima conobbe la morte delle nozze e lo precorse nell'ultima pace; ma perchè egli profuse e diffuse intorno a sè un'aura d'amore, e uno spirito d'amore infuse in tutta l'opera sua meravigliosa e continua. Se l'Urbinate, appena

conobbe la carezza materna, parve che i vaghi ricordi della soavissima madre perduta quando appena gli fiorivano le chiome di puerizia — ricordi serbati nell'animo profondo — ei volesse trasfondere nelle innumerevoli immagini della « Piena di grazia », a cui nessuno, dopo l'Evangelio di Luca, dopo Bernardo di Chiaravalle e Dante, seppe sciogliere un inno così alto e vario e magnifico come egli fece col suo pennello; rinnovando in mille forme la figura della verginale maternità, prediletto argomento delle sue composizioni. Ma il padre Giovanni poté e seppe nell'anima del meraviglioso fanciullo gittare i primi semi, e darle la forma prima, ma indelebile, di quella virtù assimilativa dell'opera altrui, che è poi tutta una vera opera d'amore. Già la piccola Urbino, più ancora che Siena quando scriveva sulla porta di Cammolia la parola invitatrice

COR MAGIS TIBI SENA PANDIT,

era un centro di benevolenza ospitale. Ad edificare ed ornare il loro paglio, i Feltreschi avevano chiamato artefici dalmati, senesi, lombardi; e Federico, il « buon Signore », « luce d'Italia », come lo proclamò il Castiglione, gran Mecenate e raccoglitore di antiche cose, lo aveva adorno di dipinti di Paolo Uccello, di Melozzo, di Piero della Francesca, e perfino di stranieri come Giusto di Gand e Giovanni Van Eyck; dai quali gli occhi giovanetti di Raffaello bevvero le prime visioni di una arte che gli si offriva già così varia e diversa. Ma la scuola paterna, dove Giovanni Santi, il pittore mite ed elegiaco, esercitava la *mirabile e clarissima arte di pittura* come un sacerdozio, raffermd in lui questa ampiezza di visuale. La *Cronica rimata*, ove Giovanni esalta, colle glorie dei duchi di Urbino, i maggiori maestri dell'arte contemporanea, è documento di questo suo senso eclettico, che nel fanciullo dovè infondere di buon'ora la reverenza pei nomi del Francia e del Signorelli, di Piero della Francesca e del Mantegna, di Melozzo e del Verrocchio, di Leonardo e del Perugino *par d'etade e par d'amore*, onde maturarono più tardi così mirabili frutti.

E il lavoro continuò nella bottega paterna dove, morto Giovanni, ebbe forse compagno di lavoro Bartolommeo di Maestro Gentile, e, certo, quell'Evangelista di Pian di Meleto, che è stato detto, dal Venturi e da altri, il primo maestro di Raffaello, ma che, secondo i documenti da

poco rinvenuti ⁽¹⁾ — nei quali il giovanetto urbinato diciassettenne è già chiamato *Magister Rafael* —, pare aver lavorato con lui a Città di Castello e altrove piuttosto come aiuto che come maestro. Forse anche le prime notizie della pittura veneta ebbe nei primi anni, quando — come farebbero credere altri documenti testè pubblicati ⁽²⁾ — « essendo putto dipingeva in Cesena, dando opera sotto Benedetto Coda », che il Vasari dice discepolo di Giambellino. Ma nel proseguire l'opera dell'educazione paterna comprensiva e multanime potè, certo, più efficacemente l'altro suo maggior concittadino, Timoteo Viti, per gran ventura del giovane maestro tornato allora in Urbino poco dopo la morte di Giovanni; per il cui tramite ebbe notizia dei maestri di Bologna e di Ferrara, del Costa e del Francia, diletto maestro questi del Viti, e a Raffaello fino agli ultimi anni carissimo. E come in quelli stessi anni lavorava in Urbino il Signorelli, così il giovinetto potè sentire per opera di Timoteo intimamente tutto il lirismo dell'anima e dell'arte emiliana; mentre dal Signorelli gli venivano le rivelazioni dell'arte più realistica di Piero della Francesca, e dei maestri fiorentini. Tracce dell'influsso del Viti si ritrovano anche nelle Madonne del periodo fiorentino; come vi si ritrovano i segni dell'arte di Piero della Francesca e del Signorelli. La storia della *Consegna delle Decretali* nelle Camere Vaticane riprende il motivo del famoso fresco di Pietro per Sisto IV, mentre la solenne figuræ piscopale di San Nicola nella *Madonna degli Ansidei* ricorda palesemente quella della tavola del Signorelli nel Duomo di Perugia: e figure signorellesche si muovono e vivono nella piccola *Epifania* della predella nella Galleria Vaticana, e nei disegni di questi più verdi anni del prodigioso adolescente.

Ma già in questo primo periodo urbinato egli aveva avuto sentore della cara arte di quello che fu il suo vero padre spirituale, il Perugino; ed innestava nel mito classico la purezza del sentimento cristiano, nel *Sogno del cavaliere* ora nella National Gallery di Londra, questa pagina

⁽¹⁾ MAGHERINI-GRAZIANI, *Bollettino della R. Dep. di Storia Patria per l'Umbria*, XIV, n. 37, 1908; VENTURI, *L'Arte*, a. XIV, 1911; LISA DE SCHLEGER, *Rassegna d'Arte*, n. 4, 1911; CALZINI, *Rassegna bibliogr. dell'Arte*, n. 10-11 (1909), 5-7 (1910), 5-8 (1911).

⁽²⁾ GRIGIONI, « Un maestro ignoto di Raffaello », in *Rassegna bibl. dell'Arte*, gennaio-marzo 1912.

adorabile di cortesia e di giovinezza, figurante l'allegoria che l'Ellade divina aveva espresso nel mito d'*Ercole al bivio* di Prodicco di Ceo: la quale ci offre il giovanetto eroe, placido nell'atto del suo sogno ammonitore, che si rivede nella *Resurrezione* del Perugino al Vaticano; come peruginesche, nelle loro pose, sono le due verginali deità che lo vigilano e che paiono due virtù cristiane. Per la prima volta il giovane urbinato tratta, ancora timidamente, un soggetto classico: ma vi sa spirare quell'alito di grazia romantica e quasi mistica onde il Signorelli aveva trasfigurato il *Trionfo di Pan*, ora a Berlino, e di cui il suo maestro il Perugino invano tentava confondere le figure dei legislatori e degli Eroi di Grecia e di Roma nella Sala del Cambio a Perugia. E così le *Tre Grazie* del Museo di Chantilly che sono un fiore di questa sua ingenua primavera di vita artistica, non sono soltanto le *Gratiae decentes* della poesia antica, ma quasi vergini cristiane, non men timide e pure nella loro nudità della *Santa Cecilia* di Bologna o della *Santa Caterina* di Londra.

Mentre intanto il giovine maestro si muove liberamente dietro le orme peruginesche, dall'altro grande rivo dell'arte umbra discende a lui nuova virtù ed ispirazione, il Pintoricchio; il più grande decoratore forse tra i pittori del nostro Rinascimento. Poichè del Perugino e del Pintoricchio insieme ritraggono già la *Madonna Solly* della Galleria di Berlino, il *Gonfalone della Trinità* a Città di Castello. Anche se si deve, con la critica moderna, relegare fra le leggende il racconto vasariano dell'aiuto di cartoni e di disegni che Raffaello avrebbe poi dato al Pintoricchio per le mirabili composizioni della libreria del Duomo di Siena (al che io non mi so rassegnare interamente), rimane il Libro dei disegni dell'Accademia di Venezia, che il Morelli bensì attribuì al Pintoricchio ma che con lo Schmarsow ed altri pare oggi doversi riconoscere quasi tutto di mano di Raffaello ⁽¹⁾. Ora quel libro è un documento vivo. Vi si trovano motivi e studi tratti dal Mantegna, dal Perugino, dal Signorelli, dal Pollaiuolo, da Giusto di Gand; pei quali ci è dato quasi sorprendere il diligente e studioso figlio di Giovanni Santi, intento a quest'opera di preparazione che rivela l'istinto, divino in lui giovinetto, di adunare amorosamente

(1) SCHMAROW, *Preuss. Jahrbucher*, Jan. 1891; *Jahrb. d. Kais. Preuss. Kunstsammlung*, 1897, p. 12 e segg. dell'estratto.

da tutti, gli elementi vitali, onde l'opera sua diverrà più tardi lo specchio terso e nitido in cui si riflettono le immagini più vive dell'arte italiana, la coscienza ove si raccoglie l'ideale di una gente dalle molte vite. Ma già in queste carte che ridono di luce giovanile l'imitazione è una trasfigurazione. Non vi è una linea anche imperfetta che non sia una creatura di bellezza, ed espressione deliziosa di quella gioia e di quella ineffabile grazia che portava seco l'anima del giovine eletto, come fiore che esali la sua nativa fragranza.

La quale anima, assetata com'era di bellezza, bevve più largamente alle pure fonti dell'arte umbra e alla scuola del Perugino, quando dalla piccola Urbino, intorno al 1500, ei discese nell'augusta Perugia. L'Umbria è veramente la terra dalle due anime: l'anima mistica e l'anima pugnace. Là dove aveva ribenedetta la natura Francesco d'Assisi, dove suonavano ancora le laudi spirituali di Fra Iacopone, e Niccolò Alunno e Gentile da Fabriano trasfondevano nelle loro tavole la soave melanconia del circostante paese, Pietro, che allora dipingeva la Sala del Cambio, giunto al sommo fiore dell'arte sua prima che questo s'inaridisse, aveva espresso i grandi stati lirici della contemplazione e della melanconia, le vaghe e delicate aspirazioni dell'anima, il sentimento devoto che parla il linguaggio dell'amore. In questo meraviglioso regno ideale entra allora il giovane maestro, ed ascolta mille voci delicate e sottili che gli parlano di gioie non terrene, e suscitano in lui il sospiro misterioso dell'anima anelante verso l'infinito. Se non che il sano istinto della sua natura non gli consente di indulgere, anche in quel mattino dell'arte sua, al languore femminile onde Pietro aveva circonfuse le sue figure: e già nella Sala del Cambio, come per primo ha dimostrato il Venturi, Raffaello appare vittorioso, e pieno di una nuova vita nelle Sibille e nei Profeti che annunziano già la sua arte trionfale. Ma altre più rudi voci venivangli dal di fuori. La vita dell'Umbria che il poverello d'Assisi aveva trasfigurata in una nuova Galilea, e dove le rive del Trasimeno risuonavano di parole non meno soavi d'amore, di quelle che avevano udite un giorno le rive del lago di Tiberiade, non era sempre un idillio, nè una continua pastorale. Voci tragiche tuonavano, e rivi di sangue correvano allora per le vie di Perugia, la città dall'adunco grifone, di cui le fazioni degli Oddi e dei Baglioni si contendevano fieramente la signoria. Ed ecco che l'una e l'altra, la parola di amore e la parola di

guerra, accoglie l'anima di Raffaello; anima ospitale ed aperta a tutte le voci d'arte e di vita che le venivano dal di fuori. Anche seguendo lo stile e la tecnica, la forma e la ispirazione peruginesca, tantochè il Vasari scrive di un'opera sua di questo tempo: « se non ci fusse il suo nome scritto, nessuno la crederebbe opera di Raffaello, ma sibbene di Pietro », già in questo periodo accenna a muovere il volo con le ali sue nel *Crocifisso* della Collezione Mond, nella *Madonna Connestabile*, ora all'Ermitage di Pietroburgo, nella *Incoronazione* del Vaticano, ove senti tuttora vivaci i ricordi di Timoteo, più lontani quelli del Francia, e l'influsso presente del Pintoricchio, a lui divenuto familiare nella bottega di Pietro a Perugia. Ma principalmente tutto questo è nel frutto più squisito di questo periodo Umbro, il divino *Sposalizio* di Brera; non imitazione « per quanto infinitamente più bella di un originale del Perugino » oggi nel Museo di Caen, come la critica aveva creduto fino ai nostri giorni; bensì, come il Berenson ha dimostrato, originale di cui la tavola di Caen non è che un'infelice replica, dovuta forse allo Spagna (*). Ora tutta l'Umbria respira in questo capolavoro. Il colorito caldo, come di ambra, nelle carni, la movenza delle figure e il piegarsi loro come in passo di danza, l'ampiezza dello spazio visuale, la solenne architettura del tempio; tutto questo viene dal Perugino e dal fresco di lui alla Sistina della *Consegna delle chiavi a Pietro*; mentre la disposizione della scena ricorda lo *Sposalizio di Federico e d'Isabella* del Pintoricchio nella libreria di Siena. Ma il discepolo, poco più che ventenne, ha oltrepassato il maestro, anzi i maestri; e da tanti elementi diversi ha saputo comporre un accordo inaudito, un'armonia originale. D'altra parte, nella figura del piccolo *San Giorgio* ora al Louvre, e nel disegno degli Uffizi, in quel *San Giorgio* che, saldo in arcioni, percuote con impeto violento l'ignivomo dragone, è forse il ricordo di Astorre e di Griffonetto Baglioni che corsero, seminandole di strage fraterna, le vie di Perugia, in quelle « Nozze di Sangue » dell'agosto del 1500 che si chiusero colla drammatica scena, narrataci dal cronista Materazzo in una pagina degna dello Shakespeare, quando Atalanta Baglioni accorre per ricevere l'ultimo sospiro del suo figlio

(*) BERENSON, *The Central Italian Painters*, New York, 5ª ed., 1903; *Essays and Criticism on ital. Art*, New York, 1902.

trucidato. Raffaello la ricorderà più tardi, allorchè per Atalanta dipingerà la tragica *Deposizione* della Galleria Borghese.

Oramai alla forza delle sue ali l'artefice ha d'uopo di più largo e libero spazio. Ma per salire alle altezze sublimi dell'aquila due cose gli abbisognano ancora: erudirsi la mente di una più eletta cultura, e nella tecnica e nell'arte disciplinarsi al contatto dei più grandi artefici, sciogliendosi dalle forme, delicate e gentili bensì ma sterili e anguste, del suo maestro il Perugino. Al primo di questi due momenti della sua disciplina spirituale provvede ancora la nativa Urbino. A creare il secondo ci voleva la fiamma del più grande e vivo focolare dell'arte, Firenze. Erano quelli i bei giorni in cui la Corte di Urbino fioriva di ogni eletta cultura umanistica e di ogni forma di ospitale cortesia; e intorno a Guidobaldo ed Elisabetta di Montefeltro pareva scintillare una costellazione di spirituali amici, Giuliano dei Medici, Andrea Doria, Lodovico di Canossa, il Trivulzio, il Bembo, l'Accolti, il Bibbiena, e, fra tanti altri, il Castiglione, autore di quel libro del *Cortegiano*, che fu come il codice cavalleresco di quella Corte gentile, e dove è ritratto l'ideale del gentiluomo in pagine elette, che attingono il lirismo mistico nell'inflammato panegirico dell'Amore che il Bembo vi pronuncia; eco lontana del Simposio platonico, e più vicina delle disputazioni conviviali dei platonici fiorentini di Careggi e Camaldoli. Ora quanto l'anima assetata di sapere del giovine artefice si abbeverasse a queste fonti vive degl'ideali platonici, che doveva poi rivestire di immagini immortali nella *Scuola d'Atene* e nella *storia di Psiche* alla Farnesina, e quanto si nutrisse di quegli eruditi e costumati conversari, in quella familiarità vivente di pensiero, attesta anche una tarda sua lettera al Castiglione, in cui diceva di seguire, delineando le forme belle della Galatea alla Farnesina, una certa *sua idea*. Non canterà egli, tre secoli più tardi, un suo conterraneo dolorante e dubitoso:

se dell'eternè idee
una sei tu?

Nello splendore di quei grandi giorni della Corte d'Urbino era presente se non sempre la persona, il desiderio e l'anima del ventitreenne maestro urbinato, che di quella eletta società era quasi l'idolo. Mentre

si discuteva, una sera, sulla preminenza delle due arti sorelle, la pittura e la scultura, il conte Lodovico di Canossa si attirò da Gio. Cristoforo Romani l'amabile rimprovero di sostenere il maggiore artificio della pittura « in grazia della eccellentia superiore del suo Raffaello ». Il quale non era solo il prediletto del Canossa, sì anche del Bembo che più tardi in Roma non esiterà a sostenere la superiorità di Raffaello sul Buonarroti: e del Castiglione il quale chiude il suo libro del *Cortegiano* con una pittura di paese che ci ricorda le pure albe (non gli occasi del Carducci) in cui discendevano le Madonne di Raffaello e del Perugino. Era trascorsa la notte in eruditi ed amabili conversari così gradevolmente, che i collocutori non si erano accorti d'aver fatto giorno. « Aperte, adunque, le finestre da quella banda del palazzo, che riguarda l'alta cima del monte di Catri, viddero esser nata in oriente una bella aurora di color di rose: e tutte le stelle sparite, fuor che la dolce governatrice del ciel di Venere, che della notte e del giorno tiene i confini: dalla quale pareva che spirasse un'aura soave, che di mordente fresco empindo l'aria, cominciava tra le mormoranti selve dei colli vicini, a risvegliar dolci concenti dei vaghi augelli ».

Ora codesta nobile consuetudine con uomini che, nota il Müntz, doveva ritrovare quasi tutti poi in Roma, e molti dei quali ritrasse, senza che di queste sue riproduzioni non ci sieno avanzate se non forse quella del giovinetto Francesco Maria della Rovere e l'altra di Emilia Pia che il Gronau verisimilmente crede d'aver riconosciuto in due tavole ai Pitti, fu così il preludio ideale delle epiche composizioni vaticane. Poichè già in questi anni primi erano nati i germi delle sue maggiori opere romane. Come il quadretto delle *Grazie*, ora nel Museo di Chantilly, prenunziava da lontano le meraviglie pagane della Farnesina, e la parte superiore del dipinto di San Severo a Perugia anticipava la *Disputa del Sacramento*, così lo *Sposalizio* di Brera faceva presentire la Madonna Sistina, e il *San Giorgio* di Pietroburgo, che il Castiglione portò in dono della Corte d'Urbino al Re d'Inghilterra, accennava al motivo drammatico della *Cacciata d'Eliodoro*. Ma ad esprimere codesta virtù latente gli occorreavano più raffinati strumenti e più larghe esperienze d'arte: ed ecco che dalle alture dell'Umbria e della Marca nativa il genio nascente dispiega la larghezza delle ali per discendere nel cuore stesso dell'arte contemporanea, Firenze Di

qui in poi la sua vita sarà un volo rapido e magnifico. Non mai la virtù di quelle che il Goethe disse « Wahlverwandschaften » (le affinità elettive) fu così segretamente operosa in lui come nei brevi ma fervidi anni fiorentini. Il momento era solenne anche per la vita artistica in Firenze. Leonardo e Michelangelo, chiamati da Pier Soderini — cui forse il giovine urbinato era stato raccomandato dalla duchessa della Rovere — si accingevano a decorare la sala grande del Palagio dei Signori, disegnando i due meravigliosi cartoni della *Battaglia d'Anghiari* e della *Guerra di Pisa*, che furono scuola ed esempio ad una sì lunga tratta di artefici. In Firenze, Raffaello ritrova il Perugino, e lo aiuta in alcune figure del *Cenacolo* di Foligno, che per certi segni stilistici, sui quali qui non posso dilungarmi, sembrano essere di sua mano. Umile e quasi sconosciuto, ma pieno ancora l'anima delle visioni mistiche portate dalla sua Umbria, ei sa rinnovare tutta la sua educazione artistica. Di maestro, dice il Vasari, si fece discepolo, raccogliendosi nello studio severo dei naturalisti fiorentini da Giotto in poi. Da Masaccio e da Filippino ritrarrà la figura del San Paolo, predicante nell'Areopago, negli arazzi del Vaticano; deriverà dal Ghiberti il sentimento della classica eleganza, trasfigurata dal soffio rinnovatore del Rinascimento, e dalla porta del Paradiso, come ha dimostrato il Brockhaus ⁽¹⁾, il motivo del grande portico della *Scuola d'Atene*; qualche ricordo di Donatello porterà nel *San Giorgio* del Museo di Pietroburgo e nella *Disputa del Sacramento*; da una tavola incominciata dal Verrocchio, rimasta lungamente nella bottega di lui e compiuta poi da Lorenzo di Credi, ed ora nel Duomo di Pistoia, gli verranno suggerimenti per la distribuzione e lo spirito che anima la *Madonna degli Ansidei*; nella bottega di Baccio di Agnolo, convegno dei maggiori artefici, incontrerà Andrea Sansovino, Benedetto da Maiano, Giuliano ed Antonio da San Gallo, forse anche lo sdegnoso Michelangelo. Ma il fascino maggiore eserciteranno su lui due spiriti diversamente a lui congeniali, Leonardo e Fra Bartolomeo. E sulle orme di Leonardo, tenterà timidamente un primo ritratto di Maddalena Doni, pur senza raggiungere la magica seduzione che nella *Gionconda* leonardesca derivava da un'analisi inarrivabile dei valori e dei

(1) BROCKHAUS, *Flor. Forschungen*, Berlin, 1902.

toni, fusi mirabilmente nell'atmosfera luminosa che tutta pareva avvolgere la meravigliosa figura. Ma se è vinto in quel momento dalla ineffabile luce di Leonardo, gli soccorre intanto la grandiosa, solenne e pacata arte del Frate di San Marco, tornato alla pittura da poco, dopo la crisi tragica del Savonarola. Ed ecco fiorire sotto il suo pennello tutta una famiglia di Madonne, creazioni tutte diverse e meravigliose di freschezza e di vita: da quella di Terranuova, ancora tutta umbra, a quella del Baldacchino rimasta incompiuta, come il fresco murale di San Severo a Perugia, dove è manifesta l'efficacia del largo stile di Baccio della Porta. Poema di grazia, salterio di gloria e di esultanza, corona di visioni celesti di verginale tenerezza materna e di puerizia innocente, è questo fascio di fiori delle Madonne del periodo fiorentino, ove l'antico e grave nimbo delle nostre donne bizantine e giottesche si è assottigliato in un filo d'oro, che poi finirà col dileguarsi via via che il gruppo della Madre e del Figlio si dilaterà in una più vasta espressione di amore, la *Sacra Famiglia*. Ma già la *Madonna del Baldacchino*, come il fresco di Perugia, accennano ad una grandezza monumentale; già l'altissimo *pathos* tragico della drammatica *Deposizione* Borghese indica nel giovane artefice il desiderio di cose maggiori, e di un più vasto campo d'azione; l'anelito a misurarsi, con animo eroico, come non poté in Firenze, coi due giganti della *Battaglia d'Anghiari* e della *Guerra di Pisa*, del *Cenacolo* di Milano e della *Pietà* di Roma.

E a Roma, ecco, lo chiamano, sui primi del 1508, Bramante, Giulio II, e la gloria; poichè su Roma l'eterna, la Niobe delle nazioni (secondo la parola del Byron), donde mossero le aquile vittrici, raccolsero anche il loro voto ideale tanti pensatori ed artefici quasi in ultimo trionfo; come tanti poeti dal Goethe e da Lord Byron al Carducci e al D'Annunzio sentirono:

Roma, nell'aer tuo lancio l'anima altera, volante.
Accogli, o Roma, e avvolgi l'anima mia di luce.

Le grandi memorie e le visioni dell'antichità, la magnificenza della Corte papale, divenuta centro di dottrina umanistica, sublimano ad un tratto i pensieri al giovine eroe dell'arte. Tutte le esperienze della vita d'Urbino e di Perugia, dell'Umbria e della Toscana, lo spirito di

Francesco d'Assisi e del Savonarola, gli elementi derivati dal padre Giovanni e da Timoteo, dal Pintoricchio e dal Perugino, dal Francia e dal Signorelli, da Masaccio e dal Ghiberti, da Filippino e da Fra Bartolomeo, da Leonardo e da Michelangiolo, si fondono ora come per incanto in una nuova vita di arte, in quella prodigiosa operosità dell'ultimo ed epico suo periodo romano, che è un crescendo magnifico di luce e di gloria. La sua vita allora si assomiglia al sogno dell'antico cavaliere della leggenda, il quale nell'atto di mettersi al desco si addormenta; e sogna di partire per la Terra Santa, conquistare imperi, sposare la figlia del Sultano, divenire padre ed educare i suoi figli; quando ad un tratto gli sembra di risovvenirsi della sua patria lontana, e di ritornarvi dopo quarant'anni. Si sveglia e si trova assiso ancora al desco. In pochi istanti aveva fatto coll'immaginazione tanto cammino! Tale corre la vita e l'opera concitata di Raffaello. All'Ariosto, cui scrive, e la cui ardente immaginazione preludeva già, coi suoi getti intermittenti, alla vasta eruzione fantasiosa dell'*Orlando*, che doveva diffondere in tutta Italia mille luminosi rivi di poesia, al Castiglione, al Bembo, al Sadoleto, che in quel tempo trovavansi in Roma, chiede consigli per la composizione della prima camera vaticana, la Sala della Segnatura; dove egli affigurava, in ampio concepimento, il trionfo dell'ideale umano nell'armonioso accordo di tutte le sue forme, la religione, la filosofia, la poesia, il diritto, celebrato dai grandi umanisti dopo il Ficino. Vi è, difatti, il concilio dei teologi e dei santi nella *Disputa del Sacramento*, cioè la Chiesa contemplante; il regno di Dio nel cielo e sulla terra, la sintesi ideale e storica del Cristianesimo espressa dalla medesima disposizione semicircolare delle figure sante, come nei mosaici d'oro delle antiche basiliche cristiane. Ed a ragione vi appare la figura di Dante, qui teologo come nel Parnaso poeta; poichè anche la *Disputa* è un poema pittorico che congiunge la terra e il cielo; e il cielo si apre per rivelare in giro, come nella mistica rosa del Paradiso dantesco, i profeti che mirano a Cristo venturo e i Santi che adorano il Cristo venuto. Composizione simbolica che, come il poema eterno, raffigurando l'unione del cielo e della terra in un ordinamento, come in quello, forse troppo simmetrico, ci spiega gli opposti giudizi che ne fecero due grandi spiriti: gli entusiasmi del romantico Federico Schlegel e la censura d'uno spirito profondamente classico come il Goethe. Il quale s'accende invece

per l'altra opposta figurazione, che sta di fronte, non di contro, ad essa; la sintesi ideale e storica della cultura classica, espressa nella più alta e libera manifestazione, il pensiero; in quel concilio dei filosofi che è la *Scuola d'Atene*, ove l'ispirazione derivata dal Canto dantesco del « nobil castello », e dai *Trionfi* del Petrarca, vien moderata ed ordinata dal sapiente consiglio di chi guidò la mano dell'artefice nel fare aderire una moltitudine di precursori verso le altezze ideali ove culmina Platone, e nel far discendere, dall'altra parte, dalla magistrale parola di Aristotele, le scuole dei naturalisti e degli empirici ⁽¹⁾. Compiono il poema ideale il concilio dei poeti di Grecia e d'Italia nel Parnaso; la glorificazione del diritto nella sua duplice forma, in Giustiniano che pubblica il Digesto, in Gregorio IX (figurato per Giulio II) che pubblica le Decretali. Ma alla fiera anima del Pontefice che ebbe della Rovere non il nome soltanto ma la gagliarda saldezza (talchè dinanzi ad essa vacillava anche il Buonarroti) e che pur seppe segnare ai due astri dell'arte l'orbita in cui ciascuno doveva muoversi, non poteva bastare l'apoteosi di un alto ideale umano. Ci voleva la significazione viva del trionfo della Chiesa militante cui egli anelava! Ed ecco la *Cacciata d'Elidoro*, simboleggiante le vittorie di Giulio sopra Luigi XII di Francia; ecco il miracolo del *Corporale* di Bolsena, che raffigura la confusione dei nemici interni della Chiesa, turbata allora dai moti prenunziatori della Riforma. E poichè questa avanzava, il successore Leone X cometterà a Raffaello di glorificare nell'incontro d'Attila con Leone Primo, e nella liberazione di Pietro, le nuove vittorie del Papato sulla potenza dei principi e degli eserciti dopo la battaglia di Ravenna e la sua immaginata prigionia. E così, nella serie che segue, in onore di Leone X, sono esaltate le glorie di Leone III e IV; il dominio della potenza spirituale sulle forze cieche della natura nell'*Incendio di Borgo*; nella vittoria al Porto d'Ostia il trionfo sulle forze umane; la supremazia dell'autorità ecclesiastica sulla potestà civile, e insieme il ravvicinamento

(1) Quanti hanno illustrata la *Scuola d'Atene*, dal Trendelenburg allo Springer e al Grimm, non videro (ciò che mi venne fatto di notare in un mio scritto pubblicato in *Arte e Storia*, 1883, e riprodotto in *Saggi e Note critiche*, Bologna, Zanichelli, 1895) che le tre figure in alto, a sinistra, che si avanzano verso Socrate in atto ostile, sono i tre accusatori di lui, Meleto, Anito e Licone, recanti la tavola della *grafe* contro di lui.

del Papato alla Francia per la politica di Leone X, nel giuramento di Leone III e nella coronazione di Carlomagno in figura di Francesco I; finchè questo ciclo rappresentativo della potenza della Chiesa si conchiude nella figurazione del trionfo del Cristianesimo, come religione dello Stato, nella Sala di Costantino.

Tale, per le magnifiche vie dell'arte, si annunzia per la prima volta quel movimento della controriforma che doveva più tardi metter capo all'irrigidimento dogmatico e gerarchico del Concilio Tridentino, e alla istituzione dell'Ordine gesuitico; quel movimento che, pur restaurando la disciplina interna della Chiesa, doveva generare così funesti effetti civili, conturbando l'accesa fantasia del poeta infelice di Sant'Onofrio, contristando la veneranda canizie del cieco veggente d'Arcetri dal pensiero misuratore dei cieli, ed accendendo le sinistre fiamme del rogo che arse in Campo di Fiori. Senonchè non si contrasta impunemente la via al pensiero. Col silenzio imposto alla libertà dello spirito, anche l'arte venne declinando. Si essicarono le pure e fresche sorgenti della sua sincera ispirazione, e dilagò quella degenerazione di forme che l'Alfieri forse potè eccedere nel chiamare delirio, ma che oggi invano, e per un vezzo di moda che sarà poco durevole, si vuole rivendicare e quasi richiamare in onore. Invano dico; perchè se la storia è narrazione obiettiva, e nulla di umano reputa alieno da sè, pure è anche giudice e comparatrice di valori diversi, se è vero che dev'essere *das Weltgericht*, il giudizio del mondo come disse il grande tedesco.

Ma intanto che questa grande epopea storica e ideale della Chiesa si svolge nell'opera di Raffaello, due nuove correnti d'arte traversano e in parte convengono nel fiume che procede il suo corso sempre più copioso, rapido e solenne. Dopo l'infelice tentativo di emulazione michelangiolesca nell'*Isaia* di Sant'Agostino, la *Cacciata d'Eliodoro* rivela già la scossa potente che riceve lo spirito di Raffaello dalla rivelazione della Sistina. Mentre la preghiera del sommo sacerdote Onia pare levarsi fra la luce dei doppiieri e dei candelabri come incenso che salga al cielo, si veggono irrompere con impeto violento, nello spazio del tempio, il misterioso cavaliere e i due messaggeri celesti, percuotendo e rovesciando Eliodoro e i profanatori. La voce tonante di Michelangelo e la foga liberatrice dai « barbari » di Papa Giulio hanno

aperte nuove vie al genio composto ed armonioso del giovine artefice. E intanto il *Miracolo di Bolsena* ci dice come è giunta a lui anche la parola, finora inaudita, dell'arte veneta; ond'egli indovina le squisite magnificenze del colorire giorgionesco forse traverso agli esemplari, a lui visibili, di Sebastiano del Piombo. Allora il timido ritrattista del periodo fiorentino contende coi veneti nel creare le figure viventi di Giulio II, di Leone X, del Castiglione, del cardinale del Museo del Prado, sia esso il Bibbiena, o, come ora si crede, del cardinale Scaramuccia; e della così detta *Donna Velata* ai Pitti. E così scrive una nuova pagina nell'immortale libro dell'arte sua. Se non ch'è, via via che l'opera procede e la sfera sua si dilata, anche la prodigiosa operosità dell'artefice si disperde. Michelangelo ha delle lunghe e misteriose pause; Leonardo delle lacune e dei silenzi di meditazione profonda. Ma Raffaello non posa mai; ed anzi appressandosi al fine il moto diviene più veloce e quasi vertiginoso. Pare che operi con una gioia divina e crei come in uno stato di grazia. I disegni meravigliosi degli arazzi vaticani colle storie degli Apostoli ove egli seppe divinare, con una freschezza nuova d'immaginazione, l'idillio delle origini cristiane; la decorazione delle Logge, la così detta Bibbia di Raffaello, di cui non dà che le grandi linee del programma; i disegni forniti all'incisore Marc'Antonio pel cui tramite ritornava ai rapporti, non mai intermessi, col Francia, e ne stringeva dei nuovi coll'arte, così possente e così anche a lui suggestiva, di Alberto Dürer; la soprintendenza ai monumenti romani e agli scavi commessagli da Leone X; il disegno ardito di ricostruirne i più solenni; i progetti, i modelli innumerevoli di edificii architettonici in Roma e fuori; la successione a lui affidata, dopo la morte del Bramante, nell'opera di San Pietro; tutte queste ed altre infinite cure ed opere, che principi, cardinali e privati sollecitavano da lui, il quale avrebbe ben potuto ripetere la parola del poeta antico « Io ho mille vie dinnanzi a me », fecero sì che il maestro dovesse abbandonare sovente l'esecuzione dell'opere ideate ai discepoli numerosi, prodigando signorilmente pensieri, come il Vasari attesta, consigli, aiuti, a chiunque ne lo richiedesse. Anche le Madonne di questo periodo, salvo le meravigliose del *Pesce*, della *Sedia* e dello *Spasimo*, tradiscono, in maggiore o minore misura, la mano dei discepoli, i quali si stringono ora intorno a lui in folta schiera. Michelangelo si chiude nella sua solitudine sdegnosa e quasi selvaggia a lavo-

rare, senza alcun aiuto e nel mistero dell'anima sua, la vòlta della Sistina; e i suoi colloqui sono coi Profeti meditabondi e colle esagitate Sibille. Raffaello sparge intorno a sè la fragranza della sua grazia cortese ed amabile, diffonde un'aura di benevolenza per tutti, ed è nella vita come un principe che regalmente domina in una corte di artefici e di ammiratori devoti:

Tutti l'ammiran, tutti onor gli fanno.

Intorno a lui ferve l'opera d'arte in mille forme. Come il suo genio assorbe e ricomprende in sè stili diversi, così dalle sue mani e dalla sua insonne immaginazione ricevono lavoro pittori, cesellatori, decoratori, incisori, arazzieri. I disegni profusi ed ora sparsi in tutto il mondo, che un critico inglese si è accinto a pubblicare in una serie di dieci volumi ⁽¹⁾, ne sono meravigliosa testimonianza. Or questa è, nel parer mio, misura di grandezza sovrana, per quella veduta comparativa della storia che io chiamerei il traguardo delle altezze geniali. Anche Raffaello è un solitario; ma la solitudine sua è quella che Lord Byron chiamava *The solitude of Kings*, la solitudine della sovranità, che è maggiore e più benefica dell'isolamento anacoretico. Sublime è l'isolamento austero e selvaggio di Michelangelo, quasi di alta cima montana che sembri perdersi nel cielo. Segno di grande vigore è questo, per fermo; e guai a chi non può star solo, dice il dottor Stockmann in un dramma dell'Ibsen; a chi, cioè, non porta con sè e in sè il tesoro della virtù meditativa. Ma le cime solitarie si coprono anche di gelide nevi: e l'antico autore del libro ebraico del Kohelet aveva pur ragione di dire *Vae soli*, per colui che non ha la virtù di esalare intorno a sè l'aroma del frutto maturato nell'intimo dell'anima sua. Re dei cieli non sono già i vertici dei monti, sibbene è il sole, l'alto solitario che illumina il mare, scalda e vivifica la terra, letifica le anime, e irradia la vita. Ora Raffaello è come il sole. Basta che si mostri; e tutto intorno a sè illumina e avviva.

Cotesto lume e sorriso incomparabile di grazia che emanava dalla figura spirituale e dalla persona di Raffaello la quale placava, al dir del Vasari, colla sua sola presenza ogni contesa, ed attutiva ogni dis-

⁽¹⁾ O. FISCHER nel *Burlington Magazine*, February 1912, p. 294.

senso, ci fa sentire la serena tempra classica dell'esser suo. Il Goethe in una delle sue parole lapidarie ha detto: « Raffaello non grecheggia mai, ma pensa, sente ed opera come un greco ». Non tanto perchè indovinasse con felice intuizione le forme dell'arte ellenica nelle decorazioni e nelle grottesche delle Logge, o rendesse coll'originalità del suo genio il leggiadro mito antico della Galatea, quanto perchè quel platonismo cristianeggiante che il Bembo aveva nobilmente espresso nel libro, a quei giorni largamente popolare, degli *Asolani*, gli suonò nell'anima, attratta naturalmente verso la luce dell'ideale come verso la vita sua. Il simbolo di Psiche, passato dalle scuole dei Neoplatonici nelle catacombe cristiane, dimenticato lungo il Medio Evo, rifiorito allora alle nuove aure del Rinascimento, significava la caduta primitiva dell'anima umana e la sua rigenerazione per via del sacrificio. Ed alla Farnesina, tutta la figurazione raffaellesca dell'antico mito culmina nell'atto in cui Psiche è portata a volo da Hermes Psicopompo verso il cielo, e presentata da Eros, viene accolta finalmente nel concilio degli Dei. Ma più classico ancora è il sentimento sereno che Raffaello ha delle cose e della vita; e come il luminoso Apolline cacciava via le Eumenidi dall'ara di Delfi, così egli aborre da tutto ciò che vi è di deforme o di orribile. Più classica la forma del suo animo pieno di grazia e di leggiadria, lo stile della sua vita che trascorre armoniosa e gloriosa, circonfusa di poesia e di amore: e secondo l'ideale eroico dei greci, celebrato da Teognide fino a Menandro, terminata sul limitare della giovinezza e nello splendore della gloria. Anche un suo grande conteraneo, che, tre secoli più tardi, nel magistero dello squisito verso immortale e della nitida e marmorea prosa attinse la vereconda compostezza delle Cariti greche, morì, come lui, non ancor quarantenne. Ma la vita di questo fu tutto un pianto. La luce di Raffaello rifulse come un sole occiduo fra splendori di porpora e d'oro, nella gloria ultima della *Trasfigurazione*; quella del Recanatense si spense nel cinereo lamento della *Ginestra*: l'uno passò fra l'universale compianto, e nello sfolgorio d'eseque solenni; l'altro sparisce oscuro nell'abbandono della moria colerica, nè lo protegge dalla fossa comune se non la pietà dell'ultimo amico, il Ranieri.

Ma già un misterioso presentimento della sua fine si annunzia in alcune delle ultime creazioni di Raffaello, mentre più ferve l'opera

e l'anima sua pare più dispersa in molteplici cure. Dal fondo del suo spirito, alato ed alacre, pare ora scaturire una vena di mistico esaltamento, che più e più lo preme verso l'ultima ora. Ed ecco che una serie di visioni spirituali si dispiega sotto il suo pennello. Già nella *Madonna di Foligno* comincia ad apparire questa specie di rapimento e di estasi contemplativa, che informa anche la *Visione di Ezechiele* della Casa Hercolani, ora ai Pitti; dove in breve misura s'intravede uno spazio immenso e una idea di sublime potenza. E il mistico accento canta più alta nota della *Santa Cecilia* di Bologna, che all'udire i cori celestiali, rapita dall'angelico concento, abbandona l'organo a cui invano aveva chiesto le note dell'anima, quasi a significare che la musica terrena cede alla musica divina, all'armonia delle sfere celesti. Ed ecco che questo slancio dell'anima dell'artefice, che pare voglia trasumanarsi, tocca il sommo nelle due ultime composizioni religiose di Raffaello, la *Madonna Sistina* e la finale *Trasfigurazione*. In quella, la Vergine, che era discesa in terra a « miracol mostrare » e farsi sposa nel quadro dello *Sposalizio* di Brera, e madre felice poi nelle innumerevoli figurazioni raffaellesche, ora è trasumanata dinanzi alle moltitudini adoranti nella trionfale maestà di regina del cielo, nel firmamento disseminato e raggiante di angeli innumerevoli. Come nella *Trinità* a Città di Castello, una delle primitive opere sue, così in questa, una delle supreme, ritorna il motivo così caro alla scuola umbra, il segno o gonfalone processionale, il vessillo che si spiega al vento ed è insigne alle genti prostrate ed oranti; il quale fu per la pittura quello che era l'inno della poesia, l'espressione di uno stato lirico dell'anima religiosa. In questa, nella *Trasfigurazione*, è il Cristo volante ai cieli in vestimento come di neve, radioso come un sole sui meravigliati discepoli, e tra i due profeti che « alluminati da una chiarezza di splendore si fanno vivi nel lume suo ». E l'artista pare anch'egli, in un rapimento misterioso, tornare, come dono celeste, alla sua patria, quasi consapevole che questa sia l'ultima opera sua; e quasi presago della morte imminente, compendiare e raccogliere, in una sintesi finale, tutte le voci della sua arte. Nel gruppo dei commossi discepoli, da lui delineato e da Giulio Romano e dagli altri compiuto dopo la sua morte, leggiamo colla drammatica terribilità del Buonarroti; in alto, quasi ria della prima giovinezza e dei lontani giorni, ritorna alle

care forme dell'arte peruginesca e alla semplice purità dell'ispirazione umbra.

Così, dato l'ultimo e più fulgido splendore, una gran luce si spense nel mondo; e la terra parve rimanere ad un tratto vedovata e deserta. Come un eroe indigete antico sparve il divino artefice, quasi trasumanato ed assunto. Ed ecco che all'annuncio della morte di tanto uomo il cordoglio erompe unanime, e da tutte le parti si leva un concorde lamento. Lettere di ambasciatori e di privati, elegie latine e italiane in onore suo dei maggiori scrittori del tempo come il Castiglione, l'Ariosto, il Tibaldeo, autore dell'epitafio attribuito finora al Bembo, le commosse parole dei biografi come il Giovio e il Vasari attestano codesta solenne ammirazione e l'universale compianto. Nè è meraviglia che quando il popolo di Roma e i grandi della Corte trassero in folla alla camera funebre di Raffaello, molti, come il Vasari racconta, veggendo la sua ultima opera collocata su quel giovine capo reclinato, scoppiassero in lacrime. E in quel compianto universale la leggenda, che fiorisce spontanea dall'anima popolare, subito lo circondò e lo avvolse della sua aureola luminosa. Parve un nuovo Cristo che nacque e morì nello stesso giorno di Venerdì Santo. Pochi giorni dopo, non appena la sua salma era composta nel sepolcro, un terremoto violento sommosse tutta la città, e il Vaticano parve crollare dalle sue fondamenta, come il tempo di Gerusalemme dopo lo spirare del Cristo. Otto giorni dopo morì il Chigi suo gran patrocinatore ed amico, nello stesso anno il Bibbiena, Leone X l'anno seguente. Non si leggeva egli nell'Evangeliò: percuoterò il pastore e il gregge sarà disperso? ed ecco che i discepoli, prima stretti intorno a lui, si dispersero, portando nell'anima la memoria e l'immagine del maestro, convinto, ciascuno di loro, di essere l'erede solo del suo spirito; come secondo l'antica leggenda indiana, Krishna, morendo, lasciava nell'anima di ognuno dei suoi devoti la certezza di un segreto privilegio, e la persuasione di essere in esclusiva comunicazione con lui. Ma un'altra parola aveva l'Evangeliò che parve avverarsi nella leggenda la quale si estese anche alla vita di Raffaello: « chi è costui che comanda ai venti e alle tempeste? » Narra- vano che la nave che recava in Sicilia il quadro dello *Spasimo*, percossa da una fortuna di mare, naufragasse: e che sola la tavola, incassata com'era, fosse portata dal mare in quel di Genova illesa, quasi-

chè la furia dei venti e le onde del mare avessero rispetto a tanta grandezza.

Mancava quest'ultima apoteosi a coronare di luce una vita la quale, meglio che un processo organico, continuo e quasi logico, parve un volo trionfale, le cui soste sono la nativa Urbino, Perugia, Firenze, Roma: volo di giri sempre più vasti e sicuri: gloria crescente, cui plaudono, compresi di meraviglia e reverenti, i popoli, le repubbliche, principi, pontefici, artisti; che termina poi, mentre tutte le grazie della vita e dell'arte a lui sorridevano, in una ascensione mistica e spirituale dell'artefice, e nel misterioso amore umano per una donna — sia ella Margherita Luti, o Maria Bibbiena, o la Fornarina leggendaria — che lo precedè nella tomba, e da essa parve aspettarlo e chiamarlo.

Genio sovrano veramente, quello di Raffaello; che sfugge ad ogni categoria, e non si definisce che per la sua universalità. Come stupenda armonia e quasi mirabile opera d'arte è la vita, così forma di armonioso equilibrio è lo spirito suo. A che vale il celebrarlo, col Berenson ⁽¹⁾, come il più grande *space-composer* che sia mai stato? Certo, l'ampiezza solenne del tempio nel *Miracolo di Bolsena* o del grande portico nella *Scuola d'Atene*, il largo e luminoso paese che recinge la *Madonna di Casa d'Alba*, o lo *Sposalizio* di Brera, o la *Bella giardiniera* del Louvre, non hanno pari. Ma questa è, a così dire, una sola dimensione della sua arte pittorica; dove la grandezza di lui sta nell'aver composte tutte queste dimensioni in un accordo insuperato, in una contemperanza sapiente e sovrana. Altri artefici possono essere, per questo o quel dono, maggiori di lui: possono, cioè, averlo avuto in maggior copia di lui. Michelangelo ci appare più grandioso e possente; Leonardo più profondo e sottile, per « certo fondamento terribile di concetti e grandezza d'arte », come dice il Vasari. Non raggiunse la delicata e molle vaporosità del Correggio, o gli splendori e l'opulenza del Tiziano o del Veronese. Ma egli è come il filtro, che rende lucidi e puri tutti gli elementi che passano traverso alla sua anima sana, equilibrata, la quale canta in tutti i toni il cantico della bellezza eterna. Lo sentì già il Francia quando lo disse il pittore dei pittori; nè lo dissimulò il Vasari, pur devoto al grande rivale, quando scrisse: « di passar lui giammai si pensi

(1) *The Central Italian Painters*, New York, 1903.

spirito alcuno », lui che si fece un « ottimo universale di tutte quelle parti » della pittura che alla natura sua convenivano.

Ed è quindi, la sua, anima essenzialmente latina. Il Rembrandt proietta nell'ombra profonde delle sue composizioni una luce misteriosa e indistinta, quasi visione dolorosa della vita. Il Velasquez illumina col suo occhio sereno la scena, pur sempre angusta, della vita ch'egli ritrae. Il Rubens s'abbandona ad una specie di lirismo esaltato e di ditirambo orgiastico e dionisiaco, proprio di tempi torbidi ed incomposti. Raffaello, invece, vola su tutti per la perfezione magnifica della forma, ed è l'artefice sommo dell'umanismo, in cui e per cui la bellezza antica trasfigurata riceve la sua sovrana espressione. Trasfigurata dico: imperocchè in nessun altro artefice del Rinascimento essa s'accorda, pel soffio del Platonismo cristiano che intorno a lui alitava, cogli ideali religiosi ⁽¹⁾. Leonardo è, in fondo, uno spirito classico; Michelangelo, agitato dalla predicazione del Savonarola, si leva alle sublimità del profetismo biblico e dello spirito dantesco. Raffaello solo, colla sua anima virgiliana, versa il più puro oro della idea cristiana nelle forme eterne della bellezza antica con un getto saldo e perfetto. Spirito agilissimo (e in ciò affine all'anima moderna), non vi ha forma di bellezza d'arte, dall'antica a quella del suo tempo, che non si sia specchiata nel corso sempre vivo e rapido della sua anima eternamente nobile, perpetuamente migrante dall'una all'altra forma ideale, e in questo mutamento continuo sempre fresca, vigile ed alacre. Voci di tutti i secoli suonano nell'opera sua polifonica, come nelle *Orientali* di Victor Hugo, nei canti americani di Walt Withmann, nelle *Laudi* del D'Annunzio. L'antichità e il cristianesimo, l'Olimpo e la Chiesa, la Bibbia e l'Umanesimo, Dante, il Petrarca e l'Ariosto, han dato a lui ispirazioni e tributi. Nessun altro dei contemporanei, e forse dei successori, fra gli artefici del disegno, attinse a così grande universalità storica. E perciò è anche l'artefice forse più pienamente e veramente nazionale che l'Italia abbia generato. Il Correggio segna il vertice sommo dell'arte Emiliana, come il Tiziano della Veneta. Michelangelo sta in disparte solo, come il Saladino dantesco; genio incommunicabile ed

(1) V. su questo l'HETTNER, *Italienische Studien*, 1879; e JANITSCHKE, *Die Gesellschaft der Renaiss, in Italien und die Kunst*, p. 27 e seg. Stuttgart, 1879.

anima sdegnosa. Leonardo supera le tradizioni fiorentine e fonda bensì la scuola Lombarda, come Raffaello la Romana; ma l'opera sua non è che un sublime frammento. Solo a Raffaello le Marche e l'Umbria, Bologna e Ferrara, Mantova e Venezia, Firenze e l'ultima Roma, dettero la loro parola e il sentimento loro particolare della bellezza. E poichè la sorte propizia lo fece nascere in un tempo in cui era possibile ad un genio comprensivo e multanime riassumere in una sintesi superiore tutte le esperienze di due secoli d'arte: e la natura lo provide di una facoltà infinita di amore, di una generosità di ammirazione e di benevolenza che non conosceva estranei e avversari, così da tutte queste parole ei compose il libro sovrano dell'opera sua di pittore-poeta; e per un privilegio singolare fu l'erede non di una città sola o d'una regione, ma d'un popolo intero, nell'ora in cui questo popolo toccava il fiore e il vertice della civiltà, nel momento in cui tutte le fonti della vita gittavano luce di bellezza. Onde se l'ultimo dei grandi vati d'Italia cantò i « fantasimi di Raffaello che trasvolano nei puri vesperi d'Italia », bene sta che, annualmente, la sua città natale lo commemori nell'antico Palagio dei Duchi, e che Re Giorgio d'Inghilterra si sia compiaciuto di essere iscritto fra i soci d'onore dell'Istituto che ne porta il nome immortale.

Giova anzi ritornare col pensiero ad una così grande figura di serenità e di grazia, eccezionale e quasi sola anche nel suo tempo, qual'è Raffaello. I due grandi spiriti con cui rivaleggia, Michelangelo e Leonardo, sono due tristi solitari, rinnegatori di ogni forma reale della vita: ancorchè autori formidabili di vita ideale. Essi stanno a provare nel campo dell'arte e del pensiero quello che era stato provato da Buddha e da Cristo pel mondo morale dell'uomo: i più grandi pessimisti sono i grandi benefattori dell'umanità ⁽¹⁾. La capacità costruttiva del pessimismo è espressa nelle parole stesse di Michelangelo: il quale nel suo dialogo col Giannotti, così parlava della morte: « Questo pensiero della morte è solo quello che ci fa riconoscere noi medesimi, che ci mantiene in noi uniti, senza lasciarci rubare ai parenti, agli amici, ai gran maestri, all'ambizione, all'avarizia e agli altri vizi, che l'uomo all'uomo rubano e lo tengono disperso e dissipato, senza mai lasciarlo ritrovarsi e riu-

(1) DE LORENZO, in *Rivista d'Italia*, giugno 1919.

nirsi. Ed è meraviglioso l'effetto di questo pensiero della morte: il quale, distruggendo ella per natura sua tutte le cose, conserva e mantiene coloro che a lei pensano e da tutte le umane passioni li difende». Il pessimismo di Michelangelo scende così alle radici stesse della vita e cerca la salvezza nel misticismo; quello di Leonardo non è così vasto nè profondo; ma forse è più angoscioso e sconsolato come quello che cerca conforto in un'altra vanità, se anche di ordine superiore, la sapienza. Un tema frequente in Leonardo è il disprezzo dell'uomo. C'è una testimonianza loro intorno ad una medesima contingenza della vita. Al Vasari che gli aveva annunciato con gaudio la nascita d'un nipotino, Michelangelo risponde d'aver gradito la notizia; « ma gli dispiace tal principio », perchè l'uomo non dee ridere quando tutto il mondo piange, nè fare festa di uno che nasce, con quell'allegrezza che s'ha a serbare alla morte di chi è ben vissuto». Leonardo, invece, meno mistico, considera diversamente il mistero d'una nuova vita. In una lettera al fratello che gli aveva annunciato la nascita d'un figlio, scrive: « Intesi tu avere avuto erede, della qual cosa intendo come tu hai fatto cotesta allegrezza: il che, stimando io tu essere prudente, al tutto son chiaro come io sono stato tanto alieno dall'avere buon giudizio:... conciossiachè ti sei rallegrato di averti creato un sollecito nemico, il quale con tutti li suoi sudori desidererà libertà, la quale non sarà senza tua morte ». Nella nascita d'un figlio che suole esser causa d'allegrezza ai genitori, Michelangelo non vede che il sorgere d'un nuovo infelice che soltanto colla santità delle opere giustificherà la sua vita: mentre Leonardo nel piccolo essere scorge un nemico che si presenta nel mondo col suo inesorabile egoismo.

Di contro a queste due grandi ma oscure anime, rifulge di tanto più vivida luce la serena anima di Raffaello. E tanto più giova che la patria madre, nella presente ora di sua resurrezione civile, celebri in questo suo antico figlio l'esempio forse il più perfetto dell'accordo armonioso della bontà colla bellezza, della potenza creatrice di nostra stirpe e della gloria, dell'equilibrio mirabile e geniale di tutti gli elementi dell'arte e delle virtù dell'animo, e di tutte le grazie della vita; e che l'Italia nuova trovi quasi prefigurate le sue speranze presenti di ascensione civile in questo spirito eccelso, che, nato già grande nell'arte, si leva con un colpo d'ala nel suo volo trionfale, e dispare, come l'aquila, nella luce altissima e nell'oro del sole.

XIII.

RAFFAELLO E IL LEOPARDI

Se fosse lecito creare una speciale categoria di « santi della bellezza », vi si dovrebbe annoverare, primo o fra i primi, Raffaello ⁽¹⁾. Ma, certo, tra i « beati » della vita e dell'ideale lo avrebbe posto l'infelice suo conterraneo Giacomo Leopardi. In una poco nota epigrafe pel simulacro di Raffaello, commessagli, nel 1832, da Niccolò Puccini — il patrizio mecenate pistoiese che della sua villa suburbana di Scornio fece asilo di memorie italiche e focolare dei nuovi spiriti nazionali — si legge, espressa dal Leopardi, in sintesi di luce, tutta la gloria dell'antico suo grande vicino, e insieme si sente tutta l'antitesi tragica fra il destino felice di quegli cui fu « così largo e benigno il cielo », e la dolorosa consapevolezza di quello a lui invece riservato ⁽²⁾:

A Raffaele d'Urbino, Principe dei pittori, E miracolo d'ingegno, Inventore di bellezze ineffabili, Felice per la gloria in che visse, Più felice per l'amore fortunato in che arse, Felicissimo per la morte ottenuta nel fiore degli anni, Niccolò Puccini questi lauri, questi fiori, Sospirando per la memoria di tanta felicità.

Tale, nella breve misura della parola epigrafica, alla triplice corona di gloria, d'amore, di giovinezza, onde fu redimita la fronte luminosa del grande Urbinato, par qui tendere l'anelito vano dell'infelice poeta, sospirato di sì desiderabile sorte a lui tragicamente negata. Negata, fuori che nell'acerbità della fine: la quale potè parere anche a lui talora privilegio « dei cari agli Dei »; ma solo quando ella è premio di un atto memorando, come di chi cade in guerra,

⁽¹⁾ Non so perchè lo chiami « profeta della bellezza » EDUARDO SCHURÉ nel nuovo libro *Les prophètes de la Renaissance*, Paris, 1920. Non profeta, ma ministro e sacerdote della bellezza è propriamente Raffaello.

⁽²⁾ *I monumenti dei giardini Puccini*, Pistoia, 1845.

o compimento di una vita circonfusa di gloria e avventurata; non già quando chiude infelicemente un vivere infelicissimo: quando, insomma, la tomba si trasfigura in altare, come pei « beatissimi » delle Termopile o per Raffaello nel Pantheon di Agrippa, non quando è un oscuro tumulto, appena bastevole a salvare dalla fossa comune, come quello che accolse il Leopardi a S. Vitale di Fuorigrotta.

Wolfango Goethe aveva scritto di ammirare « il bello stile » della vita dell'amico suo grande, Federico Schiller; e fu parola degna. Ben altrimenti il Leopardi sospirava alla serenità del divino Urbinate: al bello stile di quella *mirabil vita* che *meglio si canterebbe in gloria* di poema epico, quale vorrei aggiunto dal poeta nostro alle sue Laudi degli eroi. Poichè sarebbe inno all'eroe della bellezza senza pari; a questo nuovo Apolline luminoso della grazia e dell'arte, che vive senza contrasti, che trionfa senza nemici, e compone nella sua vita la più bell'opera sua, il suo capolavoro di natura e di arte armoniosamente co-spiranti, e si potrebbe dire per provvidenziale concorso ordinati a creare il meraviglioso poema. E su quella laude eroica si potrebbe iscrivere la parola di Socrate (Plat., *Prot.*, 326-B): « Tutta la vita dell'uomo (e specie dell'uomo intellettuale) abbisogna di accordo e di euritmia ».

Ora che la vita di questo signore dell'arte sia un'opera di grande stile e di bellezza sovrana, lo intuirono (come altrove io dissi) ⁽¹⁾ i contemporanei di Raffaello; dal Vasari che lo invocò « felice e beata anima » al Bembo che la vita di lui disse « felice alleanza di natura e di arte »; al contemporaneo Calcagnini che lo considera « *quasi coelitus demissum Numen* » ⁽²⁾; lo sentirono poi sempre le generazioni successive, ma forse non lo espresse in maniera adeguata la critica moderna che pure ha detto tanto, e così bene, dell'artefice meraviglioso; anche dopo il Müntz, e il Cavalcaselle, e il Morelli, fino al Gronau, al Fischel, al Wansche ⁽³⁾ e ora al Venturi e agli altri biografi ed illustratori ed

⁽¹⁾ *L'opera di Raffaello e la critica moderna*, in *Nuova Antologia*, 16 maggio 1912 (v. sopra), dal quale scritto mi fo lecito riprodurre qualche periodo, e ripetere varie immagini e concetti in questo, che apparve dapprima nella *Nuova Antologia*, 1 aprile 1920.

⁽²⁾ V. A. VENTURI, ne *L'Arte*, 1917, fasc. 2-3.

⁽³⁾ Alla bibliografia da me data nello scritto precedente, conviene aggiungere, oltre allo SPRINGER, *Raffael und Michelangelo*, 3^a ed., 1895, il WANSCHER, *Rafael og Michelangelo*, Kiobenhavn, 1908, il quale, ora nel volume *Rafael* (Kiobenhavn,

encomiasti recenti. Non lo ha espresso: e pur sarebbe stato anche questo bastevole argomento a respingere il grande atto di accusa che in tempi recenti contro la grandezza geniale di Raffaello mosse il preraffaellismo inglese, specialmente nel terzo volume dei *Modern Painters* del Ruskin. Ora gli è che spesso (lo disse il Leopardi medesimo) l'anima di un poeta scopre, in un tratto, più paese che non facciano molti diligenti studiosi ed eruditi analisti: onde l'epigrafe leopardiana dedicata a Raffaello ci dice più che molte e diligenti biografie; come quella che nasce dall'intimo indovinamento di un'anima grande, da una voce che detta dentro, commossa dall'esperienza breve e dolorosa della vita. Non vi fu difatti mai forse un così grande contrasto come fra le vite di questi due grandi marchigiani, pur nella comune brevità dei loro confini. Ad illustrare il quale giova veder prima con quali altri grandi spiriti, anche d'altre genti ed età, sia affine l'anima e l'opera di Raffaello: a quali altri, del suo tempo, si trovi opposta per diversità di luci e di ombre, di consonanze e di dissonanze. Egli è anche che non una sola è la misura della grandezza geniale: e la doviziosa fecondità della natura e della vita creatrice, non è dato costringere nelle forme fisse della nostra critica categorica, e chiudere nell'angustia dei nostri schemi anticipati. Accanto al genio dell'energia possente, sta, nella storia delle arti, quello della sintesi e dell'equilibrio armonioso. Accanto ad Eschilo fiorisce Sofocle, come dopo Lucrezio, Virgilio, dopo Dante il Petrarca, vicino al Byron lo Shelley, insieme al Rossini il Bellini, prossimo al Beethoven lo Schumann. Non altrimenti allato al formidabile Michelangelo splende di luce sua il divino Raffaello, quasi appartenga ad un'altra famiglia di spiriti grandi: famiglia varia dei sacerdoti dell'ideale inesausto e dell'arte, di questa Dea dalle innumerevoli mammelle come la Diana Efesia.

Sfioriamo a volo queste altissime cime dell'arte, anche nella distanza dei secoli e dei popoli. L'Italia è la terra classica che diè al mondo Virgilio e Raffaello: e fra queste lontane figure le analogie corrono non poche nè poco significative. L'*Ecloghe* virgiliane colla loro inge-

1920), tenta di togliere a Raffaello gran parte dell'opera sua: e una serie di scritti di A. VENTURI, ne *L'Arte*, 1917-1918, preparatòri d'un suo lavoro compiuto ed atteso su Raffaello, che ora si annunzia, insieme alla raccolta, in due volumi, di tutti i dipinti e i disegni di Raffaello, per cura di G. Poggi e di C. Gamba; impresa questa, già iniziata, pei dipinti, dal Gronau, e pei disegni dal Fischel.

nua ed agreste semplicità, nella raffinata grazia della forma ci richiamano il periodo peruginesco ed umbro di Raffaello. Alla seconda maniera virgiliana delle *Georgiche*, risponde la maggiore elaborazione tecnica, il sorgere del nuovo elemento patetico e drammatico nella pittura raffaellesca del periodo fiorentino, che si chiude colla *Deposizione* della Galleria Borghese. *L'Eneide* ricorda l'opera romana di Raffaello, il periodo epico e magnifico dell'arte sua; e come *L'Eneide* non ha l'ultima mano del gran cantore delle memorie antiche, così incomplete rimangono le Camere Vaticane, la Farnesina e l'ultima *Trasfigurazione*. Il poeta mantovano è il primo poeta della gesta italica fondatrice di Roma, come il pittore marchigiano è l'espressione più perfetta del genio italico del Rinascimento, perchè nella sua opera romana si compongono armoniosamente il paganesimo rinato e il cristianesimo, la narrazione biblica e la mitologia classica.

Trasvoliamo ancora su i tempi e sui popoli, per fermarci sopra un altro spirito della stessa famiglia, se anche in un diverso ordine di arte, il Mozart. Anch'egli muore trentacinquenne appena, ed è prodigiosa rivelazione fino dalla puerizia, come dovè essere, checchè ne pensino il Müntz e il Gronau, Raffaello, se già a 17 anni i documenti del tempo lo chiamano *magister Raphael* ⁽¹⁾. Anche il Mozart nella breve vita creò una serie, che par sovrumana, di composizioni. Un'arte, anche la sua, tutt'anima. Non vi è sentimento di speranza e di timore, di dolore e di amore, che egli non abbia espresso nel periodo e nella ritmica linea musicale. Nell'austera musica sacra del Palestrina e poi del Bach trasfonde uno spirito di grazia e di libertà tutta nuova, come Raffaello nella pittura religiosa dei suoi antecessori. Il movimento drammatico delle *Nozze di Figaro* e la grande commozione che agita il *Don Giovanni* fanno pensare e alla *Deposizione* della Galleria Borghese e alle composizioni vaticane. E se il Mozart (come dice uno dei suoi più autorevoli illustratori, lo Jahn) ⁽²⁾ fece sua tutta la tradizione di un largo svolgimento artistico elevandola ad una potenza nuova,

⁽¹⁾ V. MAGHERINI-GRAZIANI, *Bullettino della R. Deput. di Storia patria per l'Umbria*, XIV, 1908, e quanto scrissero su quei documenti il Venturi, la Schlegel, il Calzini ed altri.

⁽²⁾ JAHN, *Life of Mozart*, II, p. 533.

il pittore italiano aduna e s'appropria tutti gli elementi vitali dell'arte umbra, fiorentina, e, in Roma, della grande arte antica. Tutti i secoli e tutte le regioni d'Italia premono intorno al giovine maestro, aperto ai più diversi suggerimenti della bellezza: finchè si leva in ultimo a volo nell'irradiazione mistica e nell'estasi della *Madonna Sistina*, ora a Dresda, e nella finale *Trasfigurazione*; come il Mozart termina nelle misteriose armonie della *Zauberflöte* (il flauto magico), onde s'inaugura il misticismo del dramma germanico che dovrà condurre fino al *Parsifal*.

Volgiamoci ancora ad un poeta, ma d'altro tempo e d'altra stirpe: inauguratore del XIX secolo, come Raffaello è del XVI, ed anch'egli devoto a giovine morte, lo Shelley; questo *singing god* (il dio canoro) dell'Inghilterra, come Raffaello è il dio della linea nella pittura d'Italia. Entrambi, « immortali fanciulli », che pur fra tanta disparità di vita, di passioni, di tempi, serbano intatta nell'anima la « dolce serenità », la mirabile gentilezza, e la « reverenza ai maestri del loro intelletto ». Spirito credente e fidente, Raffaello, che non ha nè i dubbi di Leonardo nè le tragiche angosce di Michelangelo e nemmeno la negazione attribuita al suo maestro il Perugino, pare dapprima l'opposto dell'anima rivoluzionaria ed irreligiosa del cantore inglese. E tuttavia le linee evolutive della loro arte corrono in certa guisa parallele; se si pensi che lo Shelley, il quale incontra anch'egli sulla sua via un grande maestro ed amico, il Byron, passa dal poema della natura, l'*Alastor*, al dramma umano, composto tra le ruine romane, del *Prometeo* e dei *Cenci*, per chiudere l'opera sua nell'alato lirismo dell'*Epipsychidion* e del *Trionfo della Vita*, ultimo canto dell'anima, presaga del suo fato imminente.

* * *

E torniamo ora alla delineazione leopardiana di Raffaello, ed ai suggerimenti ch'essa ci porge. Il Leopardi sentì, sospirando, come a Raffaello la vita avesse largito ogni suo dono ed ogni suo sorriso: sorriso d'arte, di giovinezza, di grazia: grazia corporea, non sensuale, spirituale, non ascetica; grazia di animo mite, affabile, che lo fece desiderabile a tutti; vita, insomma, composta a perfetta e sovrana armonia, che fiorisce in mezzo allo splendore del Rinascimento umanistico, prima del sacco di Roma e dell'assedio fiorentino; prima, cioè, che

della patria s'infoschino i destini e si preparino le ruine, onde diverrà pensoso e cruccioso il Buonarroti. Una cara leggenda ateniese narrava che un giorno tutte le api dell'Imetto, aliando intorno alla cuna del divino Platone, deponessero la loro dolce mèsse su quelle labbra infantili, onde poi ne fluissero,

Più che mèl dolci d'eloquenza i fiumi.

Tali all'anima, naturalmente ospitale, di Raffaello giovinetto soccorsero, amorosamente affluenti, tutti i maggiori maestri che fiorivano allora nella Marca nativa e nell'Umbria mistica ⁽¹⁾: come intorno a lui adulto si strinsero poi amici e discepoli nella madre d'artefici Firenze, e in Roma la grande. Nessuno fu più di lui amorevolmente assistito, come un prediletto della natura e predestinato, fino dalla puerizia: dal padre Giovanni che dovè nell'animo giovinetto, oltre gli elementi primi dell'arte, infondere la reverenza pei nomi dei maggiori maestri del tempo, celebrati da lui nella sua *Cronica rimata*; da Evangelista di Pian di Meleto e forse da Bartolomeo di maestro Gentile, suoi primi compagni di lavoro ad Urbino e a Città di Castello, forse da Benedetto Coda, che il Vasari dice discepolo di Giambellino ⁽²⁾, fino a Timoteo Viti, portatore a lui dei frutti della pittura emiliana, al Perugino e forse al Pinturicchio, che in lui tutti si compiacquero, e non mai della sua gloria crescente mostrarono di adombrarsi ⁽³⁾. Nessuno più di lui seppe poi da ogni fonte attingere acqua viva di bellezza; da Masaccio al Ghiberti, da Pier della Francesca al Signorelli e a Melozzo, dal Francia al Mantegna, dal Verrocchio a Fra Bartolomeo, da Rodolfo Ghirlandaio a Leonardo, da Michelangelo a Sebastiano del Piombo. Ma nessuno seppe altresì con più meravigliosa virtù assimilativa far suo e trasfigurare originalmente quel che apprese o prese dagli altri. Onde la

⁽¹⁾ FISCHER, *Raffaels Lehrer*, negli *Jahrbücher d. Kais. Preuss. Kunstsammlung*, vol. XXXIV (1913), p. 89.

⁽²⁾ GRIGIONI, *Un maestro ignoto di Raffaello*, nella *Rassegna bibliografica dell'Arte*, gennaio-marzo 1912.

⁽³⁾ Di questo mi par segno evidente, quanto poco avvertito, che il Perugino, negli ultimi anni di sua vita, s'inducesse a compiere l'affresco a S. Severo di Perugia, lasciato incompiuto da Raffaello, quando la gloria del gran discepolo si era già levata così alto. Lo stesso dicasi per l'invito fatto da Raffaello al Viti onde averlo aiuto pei dipinti nella chiesa della Pace a Roma.

sua vita ci dà veramente, come dissi, l'immagine del corso di uno di quei fiumi magnifici, che sgorgato da un'alta e sottile vena alpestre e disceso nelle irrigue valli, accoglie via via da ogni parte gli affluenti che gli ministrano nuova copia di acque, dove non sarebbe possibile più scernere la varietà dei tributi, finchè placido e solenne in breve corso si avvia regalmente ala sua foce. Se non che, come il fiume feconda di sue benefiche acque i campi finitimi, così la ricca anima dell'immortale artefice dispensa largamente i suoi doni, riversa intorno a sè l'amore che ne trabocca. Tutta la vita di lui è, difatti, come un grande poema d'amore. Certo, qualche ombra talora passò su tanta serenità. Ei conobbe appena la materna carezza, il padre perdè ancora giovinetto: e se nessuno fu a lui veramente ostile, qualche puntura gli venne pure dallo sdegnoso Buonarroti, qualche amarezza forse dall'obliquo Sebastiano del Piombo. Moleste, pare che egli abbia sentite e chiamate, come appare dai documenti ⁽¹⁾, le soverchie sollecitazioni di ambasciatori, le istanze talvolta imperiose di principi per ottenere l'opera sua, da ogni parte ansiosamente richiesta. Qualche insinuazione maligna sulle cagioni della sua morte per eccesso di amore (se pur questo è colpa), di cui si fa eco anche il Vasari che pur tanto ne benedice la cara memoria, potè correre postuma. Ma anche il sole ha le sue macchie, che non gli impediscono di sfolgorare nel mondo, e di vivificare la terra, il mare e il cielo. E Raffaello è come il sole: basta che si mostri, e tutto, in un istante, s'illumina e si avviva. Vaghi ricordi della madre soavissima, perduta quando appena gli fiorivano le chiome di puerizia, forse echeggiano nelle immagini della « piena di grazia » specialmente in quelle del periodo fiorentino; dalla verginale maternità della *Madonna del Granduca*, che Roberto Browning ⁽²⁾ disse « l'apparizione spirituale in Firenze », a quella trionfale del *Baldacchino*, ispirata all'arte monumentale del Frate ⁽³⁾. Dei vari ed amorosi

⁽¹⁾ Lettere del Costabili al Duca di Ferrara, da Roma, agosto 1518: « Me scrive (Raphael da Urbino) che de gratia non me ne dii altro fastidio, perchè lo offendo a ricordarli le cose di V. ex. ». A. VENTURI, *Documenti relativi a Raffaello*, ne *L'Arte*, 1919, fasc. 4-6.

⁽²⁾ « *Her, that visits Florence in a vision* ». R. BROWNING, *One word more*.

⁽³⁾ Su questi rapporti fra i due maestri, vedasi un acuto articolo di C. GAMBA nel *Marzocco* (1924).

insegnamenti del padre dovè serbare cara ricordanza nell'arte di tutta la sua vita. E dei gentili affetti domestici e dei sensi amorosi di gratitudine pei suoi benefattori di questo benamato da tutti, rimane a noi caro documento la sua lettera autografa al zio materno, ch'egli chiama « carissimo quanto patre » ⁽¹⁾: come della riverenza pei maestri e competitori di lui, che un ambasciatore del Duca di Ferrara, pure in mezzo alle insistenze per ottenere l'esecuzione d'un'opera promessa, riconosce « zentil persona », è testimonianza il riguardo da lui usato al Perugino e al Sodoma, i cui dipinti Giulio II voleva in tutto cancellati dalle stanze vaticane per far posto ai nuovi del giovine e divino artefice; l'invito da lui fatto da Roma al Viti, a Rodolfo Ghirlandaio, al Frate, e infin l'aver risposto ad alcune acerbe parole del Buonarroti con espressioni di grata reverenza. Idolo giovanile della corte feltresca d'Urbino, i gentiluomini e i letterati,

Tutti l'ammiran, tutti onor gli fanno:

dal conte Lodovico di Canossa, e da Gio. Cristoforo Romano, al Bembo, al Castiglione. Caro ai maggiori artefici, come il Francia, Fra Bartolomeo, Rodolfo Ghirlandaio, e naturalmente al conterraneo Bramante, al Dürer, a Marcantonio, i discepoli lo adorano reverenti, se ne contendono il favore; e in sua presenza, tacciono i dissensi, si attutiscono le ire come per incanto, si compongono le contese. Le gentildonne, come Giovanna Feltria della Rovere, pare lo raccomandino ai magistrati delle città ⁽²⁾, le popolane, le nipoti dei cardinali ne cercano l'amore; ond'egli volle che quella Maria Bibbiena che lo precorse nell'ultima pace, giacesse nella Rotonda accanto alla sua tomba, a celebrare quasi le mistiche nozze della morte e dell'immortalità.

⁽¹⁾ Lettera dell'aprile 1908 da Firenze, pubblicata dal Quatremère de Quincey, dal Passavant, dal Cavalcaselle (*Raffaello, la sua vita e le sue opere*, Firenze, succ. Le Monnier, II, 1890) e ora riprodotta in fototipia da A. VENTURI, *L'Arte*, 1919, fasc. cit.

⁽²⁾ La famosa commendatizia della Feltria al gonfaloniere Soderini, pubblicata dal de Quincey e dal Passavant, fu tenuta apocrita dal Cavalcaselle, ma difesa dal Milanese, dal Müntz, e ora, con molte buone ragioni, dal Venturi.

* * *

Volgiamo ora uno sguardo alla vita del Recanatese. Il Sanzio, nato di popolo, dal padre che è nelle grazie della Corte di Urbino ⁽¹⁾, è presto avviato al favore dei grandi e dei potenti, e messo sulla via della luce e della gloria. Il figlio dell'antica famiglia patrizia comitale di Recanati, invece, ebbe sì una madre: ma tale che non seppe, nemmeno negli ultimi giorni, impietosire dei dolori fisici del grandissimo e infelicissimo primogenito, che aspramente trattò sempre quasi un folle per le sue opinioni diverse dalla propria intransigente intolleranza, e fu solo capace di pregare Dio che gli perdonasse, morto che fu, tutto il disturbo che le aveva dato su questa terra: non altro ⁽²⁾. Meglio non conoscere, come Raffaello, la materna carezza, che avere una tal madre. E nondimeno nel gentilissimo e signorile suo sentire, quel meraviglioso figlio non ebbe mai una parola acerba di risentimento; se non forse una indiretta allusione alla madre in uno dei suoi *Pensieri*: e a lei, e al padre, il conte Monaldo, che appena talora benevolo ma sempre altezzoso e fors'anche geloso della grandezza di tanto figlio, non seppe mai indurre la madre, rigida amministratrice della fortuna domestica, a sovvenirne le penose strettezze, a questo padre, dico, serbò sempre una affettuosa reverenza, poichè non potè confidente amore; di cui pure era assetato il suo cuore, che aveva grandissimo come la mente.

Dalla casa popolana d'Urbino il giovinetto artefice escl a volo verso la libertà e la gloria: nel palazzo patrizio di Recanati l'anima del poeta rimase prigioniera degli austeri genitori, degli ospiti consiglieri ecclesiastici, di un sistema di vita oppressivo, e di opinioni liberticide. Ogni tentativo di volo di quell'anima alata fu tronco; e quando con stanca ala si mosse appena, di affetti trovò ormai deserta la via di una vita sconsolata. Non altro che repulse ebbe dalle donne cui chiese amore; se non

(1) V. oltre tutte le altre prove, le lettere di Elisabetta Gonzaga, pubblicate dal CAMPORI, *Notizie inedite di Raffaello*, in *Atti della Deputazione modenese di Storia patria*, 1863-1870; e VENTURI, l. c.

(2) *Scritti vari inediti di Giacomo Leopardi*, Firenze, 1906, p. 273; e le due lettere alla madre che passano l'anima, p. 427-29; TERESA TEJA LEOPARDI, *Notizie biografiche su Giacomo Leopardi*, Milano, 1882, p. 29; ANNORI, *La storia di un'anima*, Città di Castello, 1898, p. 15.

forse qualche mesto e fuggitivo sorriso dalle fanciulle « sparenti », cadute anzi tempo, del natio borgo selvaggio; mesto sorriso, appena capace di temprare le acerbità che gli procurò lo stuolo beffardo, e irridente alle sue deformità fisiche, dei malevoli paesani del tempo. Nè a disacerbare quell'animo nobilissimo, valsero gli studi eruditi ai quali si diè con « disperato » fervore, non meno che Raffaello avesse fatto nel campo dell'arte; chè quelle fatiche precoci furon rovina a quel corpo miserrimo. Non valse la dolce effusione dei primi idillii, come il *Passero* e la *Vita solitaria*, che per la loro grazia soave diffusa di mestizia, richiamano alla mente le prime forme peruginesche di Raffaello. Non valse la benevolenza di pochi amici, e non tutti sempre fedeli, che incontrò; il Giordani primo, il sempre magnanimo Gioberti, ultimo il Ranieri, il quale macchiò l'onore avuto dal settenne sodalizio col grande infelice amico, con postume indelicate rivelazioni. Anche quelli ch'ei chiamò gli amici fiorentini, salvo il Vieusseux, il generoso Colletta, il Poerio e qualche altro, non furono a lui sempre benevoli e riguardosi; ed è penoso leggere nel mirabile *Carteggio* del Tommaseo e del Capponi ⁽¹⁾, le aspre e crudeli allusioni del primo, e quelle non sempre degne di lui del secondo: il quale solo in una delle ultime lettere sue, fece, quanto al nome e alla grandezza sventurata del Leopardi, onorevole ammenda ⁽²⁾.

Egli è che il lamento doloroso del grande poeta *all'età propria increbbe*; e i suoi contemporanei *non conobbero*, cioè non ne misurarono la grandezza. Il suo pianto così largamente umano risuonò solitario, in un tempo, come era quello, inebriato delle « magnifiche sorti e progressive » dell'umanità; e le flebili note della *Palinodia* e della *Ginestra* passarono o irrise o inascoltate: dove Raffaello fu dell'età sua, magnifica per la opulenza dell'arte, la più armoniosa espressione. Il cantico di gioia e di giovinezza quale parve essere l'opera e la vita di Raffaello si levò tra il plauso universale del suo tempo, e dovunque egli passò parve che sotto il suo piè germinasse la terra e si coprisse di fiori, come per la meravigliosa *Venus* dell'inno lucreziano.

⁽¹⁾ *Carteggio inedito*, per cura di I. DEL LUNGO e PRUNAS (Bologna, 1911), I, 338, 366, 392, 399, 408; e gli altri luoghi enumerati nell'indice, p. 654.

⁽²⁾ CAPPONI, *Lettere*, IV, 416.

Nè ciò fa meraviglia: poichè egli solo rispondeva alla pienezza dei tempi. Delle due altissime cime che insieme a lui si adergono nel costellato firmamento dell'arte, Leonardo e Michelangelo, l'uno ha l'inquietudine assidua della ricerca, che ne fa il profeta d'un'età nuova, l'araldo dell'anima moderna: spirito insonne, che sente, come noi, tutte le virtù suggestive e profonde e la magica fascinazione del mistero; l'altro, il Buonarroti, è ancora un'anima medievale; titano solitario perciò anche egli, come il Saladino dantesco, che « nella terribile esagitata ed apocalittica terribilità del suo genio formidabile crea, in forme eroiche e sovrumane, i Profeti e le Sibille che popolano, gementi o furenti, la volta della Sistina, o plasma i giganti che tentano con doloroso conato di divincolarsi dai marmi su cui s'avventava l'artefice, con impeto furibondo di animatore e di evocatore possente » (1). Ambedue, lo spirito che anela ad « anni ancor non nati » e quello che rimpiange tempi irrevocabili, meditanti sulla morte e solitari (2), formano le grandi ombre sul cui fondo splende la luce serena e imperturbata di Raffaello. L'uno, il Vinci, non è mai simile a sè stesso; spirito multiforme, tenta tutti i segreti della natura, tutte le innumerevoli vie della vita; l'altro, Buonarroti, ha sempre lo stesso timbro dell'anima, la stessa mano che non trema ma incide in segni eterni la sua forza e il suo dolore: dalla piccola *Madonna della Scala* nel Museo Buonarroti al *Giudizio finale* della Sistina. Fra l'uno e l'altro l'Urbinate, libero dall'ombre medievali e non ancora agitato dalla inquietudine dei tempi nuovi, fiorisce come una meravigliosa primavera, che appena tocchi la maturità estiva senza conoscere l'autunno; artefice esemplare e compiuto di una età, in cui tutte le fonti della vita gittavano bellezza: identico sempre a sè stesso, per la squisita grazia e la perfezione eccelsa della forma, per un ardore continuo e crescente d'ispirazione e di vita; e perciò anche sempre vario, anzi sempre più vario, via via che il suo spirito si dilata; continuo e diverso quanto più si alimenta di nuove esperienze. Ond'è che dopo ogni periodo di raccoglimento, par che si levi con un colpo d'ala agile ed inatteso, e porti un elemento nuovo di vita all'opera sua.

(1) Cfr. il mio scritto citato su Raffaello nella *Nuova Antologia*, 16 maggio 1912 (v. sopra).

(2) Vedi sui due artefici pessimisti un acuto articolo di G. DI LORENZO, nella *Rivista d'Italia* del giugno 1919.

Non aduna egli già ecletticamente, come altri ha creduto, nè ascolta soltanto le voci varie degli artefici. Ogni passo che muove nel cammino dell'arte sembra piuttosto una liberazione e una rivelazione nuova. Nelle forme già stanche ed esauste del Perugino quando egli, intorno al 1500, scende in Perugia, eccolo infondere subitamente una vita nuova ed annunziare la sua arte trionfale nelle *Sibille* e nei *Profeti* della Sala del Cambio, che io credo, col Venturi ⁽¹⁾, sicura opera sua. Non appena in Firenze è venuto a contatto colla misteriosa virtù di Leonardo e collo stile monumentale ed aperto di Fra Bartolomeo, una nuova onda di vita appare nelle Madonne e nei ritratti del periodo fiorentino, e nel fresco, da lui cominciato, a S. Severo in Perugia; e in Roma non ha per anco intravista l'opera di Michelangelo nella Sistina e la coloristica veneta portata da Sebastiano del Piombo, che alla compostezza equilibrata e classica dei gruppi della stanza della Segnatura, succede, tosto, in quella d'Eliodoro, la foga drammatica e l'impeto del movimento: mentre il colore, nel *Miracolo di Bolsena*, assume un nuovo valore di elemento vitale nel giuoco delle masse compositive. Tra il quadriforme, ma pur sempre uniforme, spirito di Michelangelo, saldo ed aspro come le rupi delle marmifere Alpi Apuane a lui care, e il proteiforme Leonardo che si affanna e disperde nell'indagine tormentosa della natura e dei secreti dell'arte onde quasi ogni cosa sua o è incompiuta o rimane distrutta, o moritura, si delinea, continua e multiforme, una e molteplice, vivida ed armoniosa, l'opera artistica di Raffaello; perchè in essa lo spirito vivo e mobile della primitiva idea cristiana si getta nelle forme eterne d'umana bellezza che l'arte antica aveva sentite e create immortali ⁽²⁾. Anche il suo grande conterraneo, tre secoli più tardi, nel magistero squisito del verso e nella nitida e marmorea prosa attinse la vereconda compostezza delle Cariti greche. Ma a lui mancò il calore e l'ardore della fede nella potenza redentrice della bellezza, che dà valore e significato alla vita; perchè alla bellezza e alla gioia è legata ogni forma di generazione e di creazione vitale.

⁽¹⁾ A. VENTURI, *L'atmosfera artistica umbra all'arrivo di Raffaello in Perugia*, ne *L'Arte*, 1917, fasc. 2-3.

⁽²⁾ A. VENTURI, *Raffaello e Michelangelo nel 1513*, ne *L'Arte*, 1919, fasc. VI.

Qual meraviglia, adunque, che l'ammirazione e il plauso del suo tempo seguissero, inseparabili, il prodigioso Urbinate nel suo rapido cammino verso la luce e la gloria, e che, all'incontro, dallo squallore e dall'abbandono fosse contristata tutta la vita del grande poeta del dolore universo? Solo forse negli anni fiorentini si fa, intorno a Raffaello, un breve e misterioso silenzio. Non un'opera pubblica, a cui forse egli anelava, gli affidò il Gonfaloniere Soderini, pur dopo l'esodo di Leonardo da Firenze: non un documento fiorentino che di lui ci parli in quel quadriennio. E nondimeno anche qui egli trovò patrocinatori benefici nel Taddei, nel Nasi, in Angelo Doni: e ancorchè non conosciamo se a lui s'avvicinassero il vecchio Botticelli o il giovane Andrea del Sarto, sappiamo almeno che gli furono amici il Frate di S. Marco, Rodolfo Ghirlandaio, e gli altri artefici che frequentavano la bottega di Baccio d'Agnolo nei convegni e nelle dispute invernali in cui il giovane urbinato primeggiava, ammirato ed amato ⁽¹⁾.

Ma quando, sulla fine del 1508, Bramante, Giulio II e la gloria lo chiamano a Roma l'eterna, il suo volo ultimo è volo d'aquila vittoriosa. Là donde mossero le aquile vittrici pel mondo, raccolsero poi anche il loro volo ideale tante anime di artefici, da Cimabue e da Giotto al Buonarroti, e di poeti dal Goethe, da Lord Byron e dallo Shelley fino al Carducci. Solo il Leopardi non ha conforto nè ispirazione da Roma, allora veramente « Niobe delle nazioni ». Enormi a lui paiono le distanze, immensi gli edifici; la cultura ridottavi all'antiquaria, ei non ritrova in Roma che misurate accoglienze dal Mai, e solo più generose, a lui già grande filologo, dagli stranieri, il Niebuhr, il Bunsen; come poi dal De Sinner conosciuto a Firenze, e dallo Schultz e dal Platen da lui incontrati a Napoli. A Roma la Musa recanatese tacque. Non uno dei canti dell'immortale poeta trasse ispirazioni dalle ruine romane; il cui spettacolo non potè che confermare, se mai, nell'anima sua il senso della caducità delle cose umane, e il silenzio dei secoli che si stende sulle antiche grandezze; la parola, insomma, ultima di Amleto: *the rest is silence*. Invece il sole già alto della gloria di Raffaello sfolgora subito in Roma nella pienezza della sua luce d'oro. Tutte le solenni memorie e le visioni dell'antica grandezza, la magnificenza della corte papale, lo

(1) VASARI, IX, 224 (ed. Le Monnier).

splendore della cultura umanistica che in Roma si raccoglieva, l'emulazione degli altri artefici ivi convenuti da ogni parte d'Italia, sublima rapidamente i pensieri al giovine eroe dell'arte. Tutte le esperienze della vita d'Urbino, di Perugia e di Firenze, gli elementi derivati da tutti gli artefici precedenti e contemporanei si fondono come per incanto in un nuovo meraviglioso getto d'arte in quella prodigiosa operosità dell'ultimo ed epico suo periodo umano, che è una ascensione magnifica nella grandezza e nella gloria. Là dove impallidisce la luce del Leopardi, sfavilla quella di Raffaello in vibrazioni crescenti come quelle del Paradiso dantesco. E tutti i grandi del tempo concorrono all'opera sua creatrice: il « fiero vecchio » Della Rovere, e il magnifico Leone: l'opulento Agostino Chigi, e il liberale cardinale da Bibbiena, mecenati dell'arte: il lontano Ariosto, e il Castiglione, il Bembo, il Sadoleto, presenti in Roma, consiglieri: tutto uno stuolo di artefici che lo circondano e lo assistono come un sovrano, come principe riconosciuto dell'arte; il quale alla sua volta, con somma liberalità, prodiga pensieri, consigli, aiuti, a chiunque ne lo richieda, « spargendo intorno a sè la fragranza della sua grazia generosa ed amabile, diffondendo un'aura di benevolenza e d'amore ». Michelangelo ha delle lunghe e misteriose pause; Leonardo delle lacune e dei silenzi di meditazione profonda. Ma Raffaello non posa mai. Pare, anzi, che operi con una gioia divina e crei come in un continuo stato di grazia. La stessa voce tonante che gli viene dalla volta della Sistina, e la parola colorata che gli giunge dell'arte veneta in Roma, gli danno un impulso di vita nuova; nella *Cacciata d'Eliodoro* e nell'*Incendio di Borgo* quella; nel *Miracolo di Bolsena* questa. E intorno a lui, e per lui, l'opera dell'arte ferve assidua e multiforme; e dalle sue mani e dalla insonne fantasia ricevono lavoro pittori, cesellatori, decoratori, incisori, costruttori, arazzieri. Quanto più a lui chiedono Pontefici, principi e privati cittadini da ogni parte d'Italia, tanto più egli dona ad una lunga tratta di artefici, e ai popoli ammiranti e plaudenti ad ogni nuova opera sua. Non senza ragione il Costabili, agente del Duca di Ferrara in Roma, scriveva nel novembre del 1517: « *A le opere sue si vede sempre che el migliora* » ⁽¹⁾. Ma via via che l'opera avanza e la sfera della sua azione si dilata ad ogni arte, il

(1) VENTURI, ne *L'Arte*, 1919, fasc. 4-6.

moto diviene più veloce e concitato e quasi, infine, vertiginoso. A quella che ne sarebbe escita minaccia e pericolo di dispersione, provvedeva intanto, nemesi intima e inesorabile di tanto lavoro, il logorio della vita che lo condusse rapidamente alla parola finale: *consummatum est*. Consumata la fiamma vitale, ma adempiuta e perfetta l'opera di sua vita, secondo il senso originale della parola pronunciata dal Cristo moriente ⁽¹⁾.

Coronamento finale, preparato tuttavia da un misterioso presentimento, da un mistico esaltamento che più e più preme il divin giovane verso l'ultima ora. Lo prenunziano già la *Madonna di Foligno*, la *Visione d'Ezechiele*, la *Santa Cecilia*; ma il volo ultimo dell'anima, che pare voglia trasumanarsi, tocca il segno più alto nelle due ultime composizioni religiose, la *Madonna di S. Sisto* e la finale *Trasfigurazione*. Chiunque, in un ravvicinamento ideale, richiami qui i due ultimi canti che, sulla marina di Napoli, sciolse la Musa del Leopardi, il *Tramonto nella luna* e la *Ginestra*, misura con istantanea visione comparativa l'ombra che avvolse l'una, la vivida luce che circonfuse l'altra delle due grandi anime sorelle, prima che si spegnessero. Dopo un primo esaltamento di vita che la vivacità dell'aere e la letizia festosa degli abitanti dettero, nei primi mesi del suo soggiorno napoletano, al misero poeta, le tenebre s'addensano sempre più, negli ultimi, sulla angosciosa vita di quel « tronco che solo oramai sentiva e penava ». Era l'ultimo guizzo della lampada vitale. La luna tramonta nell'infinito seno del mare, ed ogni cosa si scolora nel mondo, come allo sfiorire della giovinezza ogni gioia scompare dalla vita. La fiamma sterminatrice del Vesuvio, a cui riluce la marina di Mergellina e di Capri, è a lui simbolo mortifero dell'inermità di tutte le cose umane, della ruina di tutte le grandezze dei popoli e della storia dinanzi alla formidabile possanza dell'inimica Natura. Il lamento universale, le « lacrime delle cose », suonano così nell'ultima voce del poeta, prima che egli dispaia nella tragica oscurità della moria colerica, trafugato a stento dalla pietà degli ultimi amici alla sorte comune, lontano dal suo paese, dai suoi cari, ignoto alla moltitudine dell'atterrita città. Non diversa da quella che a lui toccò, egli aveva

(1) *Telestai Ioh.*, 19, 35. Tutti ricordano, a questo proposito, le fini osservazioni di OSCAR WILDE, nel *De Profundis*.

immaginata la sorte ultima di Bruto Minore e della infelice poetessa di Lesbo.

Come un eroe antico, e un nume indigete sparve, invece, il Sanzio, quasi trasumanato ed assunto; e la sua fine fu quasi di sole occiduo che tramonti sfolgorando in splendori di porpora e d'oro. Nel rapimento estatico delle ultime figurazioni pare egli voglia tornare, come dono celeste, alla sua patria. La Vergine che nello *Sposalizio* di Brera era discesa in terra « a miracol mostrare » e farsi sposa, divenuta poi madre felice nelle figurazioni, specialmente del periodo fiorentino, ora è trasumanata nella *Madonna di S. Sisto* a Dresda, dinanzi alle moltitudini oranti, nella trionfale maestà di regina del cielo, che incede, nuova Dea, nel firmamento costellato di angeli innumerevoli. E colla Vergine, trasvola al cielo il Cristo nella *Trasfigurazione*; ove pare seguirlo, coll'impeto lirico dell'ispirazione, la commossa anima del pittore; il Cristo, in vestimento di neve, radioso come un sole che abbagli gli attoniti discepoli, e librantesi tra i due profeti che « illuminati da una chiarezza di splendore si fanno vivi nel lume suo » ⁽¹⁾, quasi ripetendo la parola biblica « *in lumine tuo videbimus lumen* ».

« Così, dopo l'ultima irradiazione di gloria, una gran luce si spense nel mondo; e la terra parve rimanere ad un tratto vedovata e deserta » ⁽²⁾. Mentre sulla paurosa fine del Leopardi si fa un tenebroso silenzio: e appena la pietà del Ranieri ne dà ragguaglio al padre, e solo tarda e incerta notizia ne hanno i lontani amici, « ecco che all'annunzio della morte di Raffaello il cordoglio erompe unanime, e da ogni parte si leva un concorde lamento ». Lettere di ambasciatori e di privati, elegie latine e italiane dei maggiori scrittori del tempo, come il Castiglione, il Bembo, il Tibaldeo, le commosse parole dei biografi, come il Giovio e il Vasari, attestano l'universale compianto. Scrive, da Roma, Marcantonio Michiel al Marsilio in Venezia ⁽³⁾: « morse il gentilissimo et excellentissimo pittore Raphaello de Urbino con universal dolore de tutti et maximamente de li dotti »; e Pandolfo Pin alla Marchesana di

⁽¹⁾ VASARI, VIII, 49 (ed. Le Monnier).

⁽²⁾ V. il mio scritto precedente.

⁽³⁾ V. Lettera nella prefazione alla *Notizia di opere di disegno pubblicata ed illustrata da Iacopo Morelli*, 2ª ediz. del FRIZZONI, Bologna, 1884; A. VENTURI, *La lettera di Raffaello a Leone X*, ne *L'Arte*, 1917, fasc. 2-4.

Mantova, pure da Roma ⁽¹⁾: « morite (Raphaello d'Urbino) la notte passata, che fu quella del venere santo, lasciando questa Corte in grandissima et universale mestitia... Qua d'altro non se parla che della morte di quest'huomo da bene, quale nel fiore de li soi 33 anni ha finito la vita sua prima: ma la seconda, che è quella della fama la quale non è subietta nè a tempo nè a morte sarà perpetua, sì per le opere sue quanto per le fatiche de li docti che scriveranno in laude sua ». Non è meraviglia perciò che quando il popolo di Roma e i grandi della Corte trassero in folla alla camera funebre, molti, come il Vasari racconta, veggendo la sua ultima opera collocata su quel giovine capo reclinato, scoppiassero in lacrime.

E in quel compianto universale la leggenda che fiorisce spontanea nell'anima popolare, subito lo circondò e lo avvolse nella sua aureola di luce crepuscolare. Tutti ricordano le sventure postume del Leopardi: le indiscrete, e in gran parte mendaci, confidenze del Ranieri; le dispute recenti sulla sua ultima conversione e consacrazione, e sulla tumulazione di lui o nel cimitero comune o a Fuorigrotta, dove non si trovarono se non misere, ruine e non riconoscibili reliquie, che alimentano ancora incresciosi dubbi nell'animo nostro. Ma Raffaello, che ebbe la gloria solenne del Pantheon in Roma, nella tomba ora decorosamente restituita, parve un nuovo Cristo, che nacque e morì nello stesso giorno del venerdì Santo. Gli ambasciatori, come abbiamo sentito, riducono i suoi 37 anni ai 33, gli anni tradizionali del Cristo. E soggiungono, il giorno dopo la sua morte: « Di questa morte li cieli hanno voluto mostrare uno de li segni che mostrarono su la morte de Christo quando *lapides scissi sunt*; così il palazzo del Papa si è aperto e sorte chel minaza ruina et Sua Santità per paura è fugito dalle sue stanze » ⁽²⁾. Otto giorni appresso moriva il Chigi; suo gran mecenate ed amico; nello stesso anno il Bibbiena, Leone X l'anno seguente: e i discepoli, prima raccolti intorno a lui, come quelli di Cristo dopo la sua morte, si dispersero, portando ciascuno lontano nell'anima la memoria e l'immagine del maestro. E come un'altra parola si leggeva nell'Evangelio:

⁽¹⁾ CAMPORI, *Notizie inedite di Raffaello*, Modena, 1863; A. VENTURI, ne *L'Arte*, 1919, fasc. 4-6.

⁽²⁾ V. PANDOLFO PIN, nella lettera citata.

« Chi è costui che comanda ai venti e alle tempeste? », così narravano ⁽¹⁾ che la nave recante in Sicilia il quadro dello *Spasimo*, percossa da una fortuna di mare naufragasse, e che solo questa tavola, incassata com'era, fosse ripescata nelle acque di Genova illesa, quasiché « la furia dei venti e le onde del mare avessero rispetto alla bellezza dell'opera ». Ultima apoteosi questa, che corona di luce una vita che pare un volo trionfale, le cui soste sono la nativa Urbino, Perugia, Firenze, Roma: volo di giri sempre più ampi e magnifici: gloria crescente cui plaudono, compresi di meraviglia, i popoli, le repubbliche, i principi, i pontefici, gli artisti, come in un osanna universale.

Ben raccolse un'altra grande anima di poeta, Roberto Browning, codesta superba visione di grandezza in una sola parola:

I can fancy how he (the Urbinate) did it all,
 Pouting his soul, with kings and popes to see
 Reaching, that Heaven might so replenish him,
 Above and through his art.

Noi abbiamo testè celebrata la morte quadricentenaria di Leonardo, come celebriamo in quest'anno quella di Raffaello, e nel prossimo celebriamo quella del padre Dante: perchè essi sono i morti immortali, e nella fine loro celebriamo e salutiamo la perpetuità della vita. Tra Leonardo, spirito agitato come una torbida primavera che reca in sè i germi di una nuova stagione, e Dante intelletto austero e fermo che in sè aduna tutto il passato dell'età cristiana e medievale, onoriamo il genio di Raffaello, fiore supremo dell'umanismo; e perciò genio classico e italico insieme. Classico, non tanto per l'indovino felice delle forme dell'arte ellenica nelle decorazioni delle Logge, o per l'originale figurazione del leggiadro mito di Galatea e del più profondo di Eros e Psiche alla Farnesina, o del Parnaso nel Vaticano: quanto per la forma nativa ed intima dello spirito suo, pieno di grazia e di leggiadria, temprato in una armonia di facoltà esemplare. Ma se egli pensa, sente, opra come un greco, ei non grecheggia mai, come disse di lui giustamente il Goethe: e perciò è genio essenzialmente indigete e nostro, su cui hanno avuto ancora minor presa le tentate appropria-

(1) « Secondo ch'è' dicono » scrive il VASARI, VIII, 37.

zioni tedesche e francesi. Il Velasquez, il Rembrandt, il Rubens esprimono il sentimento e la visione delle cose di altri popoli e di età torbide ed incomposte. Egli vola su tutti per il magistero augusto della forma, per la grandiosa solennità di un'opera comprensiva e multanime, che raccoglie in sintesi sovrana le esperienze di due secoli d'arte, e di tutte le regioni italiane. A lui solo fra i nostri grandi maestri le Marche e l'Umbria, Bologna e Ferrara, Mantova e Venezia, Firenze e ultima Roma, dettero la loro propria parola, il loro vario tributo di bellezza e di arte, nell'ora in cui la civiltà nostra toccava il sommo splendore. E ben fa l'Italia a salutare oggi in lui il genio più pienamente nazionale che abbiano avute le nostre arti figurative.

Ma la sovranità di Raffaello non si definisce che per la sua universalità umana. Ei non è solo, nella pittura, il *compositore spaziale* del Berenson ⁽¹⁾, che dalla scuola del Perugino, dagli insegnamenti del suo Bramante, dalla visione del Pantheon ch'ei volle suo ultimo asilo, trae suggerimenti all'ampiezza scenica della *Scuola d'Atene*, del *Miracolo di Bolsena*, della *Cacciata d'Eliodoro* o a quella della prospettiva aerea nello *Sposalizio*, nella *Disputa del Sacramento* o nell'*Ezechiello*. Non è solo il pittore delle composizioni dalla forma piramidale, che, eccessiva nella *Sacra famiglia* Canigiani ora a Monaco, è mirabile di bilanciato equilibrio nella *Scuola*, nel *Miracolo*, nella *Madonna sistina* e nella *Trasfigurazione*. Queste non sono che parziali dimensioni dell'arte sua: dove la grandezza sua sta nell'avere composte tutte queste dimensioni in un accordo insuperato e sapiente. Ben vide il Vasari che « se il cielo compartisce variamente i suoi doni », altri artefici possono aver ricevuto questo o quel dono in maggior copia di lui. Michelangelo appare più grandioso e possente: Leonardo più profondo e sottile. Raffaello non raggiunse la vaporosa delicatezza del Correggio, nè l'opulenza del Tiziano o del Veronese. Ma egli è, come altrove dissi, il filtro che rende lucidi e puri tutti gli elementi che passano traverso all'anima sua sana e composta, che canta in tutti i toni il cantico della bellezza eterna, e perciò ha nella sua polifonia voci per tutti i secoli. Quello che è l'arte di lui è altresì la sua figura di eroe della bellezza e dell'amore: e a questa

(1) BERENSON, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, 5ª edizione, New York, 1903.

ideal vita esemplare e sogno di tutti i tempi giova riattingere, come ad una « fonte insonne » ed inesausta di vita, onde l'umanità, « questo viandante dei secoli », ristorata, possa riprendere il suo faticoso cammino. A lui giova specialmente oggi ritornare reverenti, per la bellezza che ha dato al mondo, riconoscenti per questo dono inestimabile, che è gioia per tutti e per sempre, come cantò il poeta inglese di *Endimione*. Ma riconoscenti altresì perchè la bellezza che ha donata al mondo è bellezza buona, ed opera d'amore. La felice confluenza delle condizioni storiche in cui essa si svolse, non toglie che egli sia l'artefice primo della sua vita bella; e bella di quell'accordo che i greci espressero in una parola sola, in traducibile, che significa insieme bellezza e bontà, decoro esteriore ed esercizio di virtù operosa. Il Leopardi ci ha data l'universalità del dolore; Raffaello l'universalità dell'amore. E di questo sopra ogni altra cosa noi abbiamo sete nella grave ora che volge; noi che « troppo odiammo e sofferimmo ». Imperochè solo dall'amore può nascere il lavoro, e fiorire la giustizia e quella pace che sia a tutti fruttifera, a nessuno mendace. Sete di amore ardente è la nostra, per la salute della società civile e per la fortuna della patria.

XIV.

RAFFAELLO E I POETI STRANIERI

I.

A misurare con adeguato giudizio la grandezza dell'anima e dell'opera d'un maestro sovrano nelle arti del disegno come Raffaello, non vi ha più sicuro mezzo che ascoltare la parola e la testimonianza delle grandi anime sorelle, quelle dei più grandi poeti. Essi hanno, difatti, l'indovinemento congeniale dell'opera fraterna, l'istintivo intuito sintetico del suo valore; perchè, come disse il Leopardi ⁽¹⁾, il poeta scuopre, in un tratto, più paese di molti diligenti eruditi che di un artefice criticamente ed analiticamente ragionano. Ora l'opera biografica e critica su Raffaello, fino all'odierna, per molti rispetti conclusiva, del Venturi ⁽²⁾ e ai commemoratori di questo quadricentenario raffaellesco ⁽³⁾, è stata così copiosa, che poco altro ci sarebbe da dire o da ricercare, se non fosse che i grandi poeti moderni ci dicono su di lui una parola assai originale e non mai interrogata, che da altre fonti non si potrebbe attingere di così sicura e limpida vena: parola che ci assicura, contro artificiose dubitazioni recenti, che l'opera del Sanzio appartiene a quel regno divino ed eterno dell'ideale, in cui s'incontrano, come nel nobile castello dantesco, i grandi spiriti conversanti e celebranti il sacro rito di questa misteriosa Deità dell'Arte.

Abbiamo qui notato altra volta come contro il pittore divino della grazia, dell'armonia e dell'impeccabile forma, si levasse, circa la metà

⁽¹⁾ Cfr. il mio scritto precedente dalla *Nuova Antologia*, 1° aprile 1920.

⁽²⁾ ADOLFO VENTURI, *Raffaello*, Roma (Calzone ed.), 1920.

⁽³⁾ Cito lo scritto di C. RICCI nel numero unico dedicato a Raffaello nella *Illustrazione Italiana* e il numero unico per Raffaello del *Marzocco* e quello dell'*Emporium*.

del secolo scorso, la voce negatrice dell'estetica nuova, muovendo da due opposte rive. S'incontrarono i preraffaellisti, specialmente inglesi, dietro il verbo del Ruskin, con quelli che si potrebbero dire i michelangioleschi nuovi, nella comune ribellione alla tradizione accademica che vedevano rappresentata e quasi impersonata dal pittore della forma perfetta ed esemplare. Erano come gli avari e i prodighi danteschi che venivano fra loro all'eterno cozzo. Meglio, dicevano gli uni, la ingenua e nativa semplicità dei maestri primitivi, capace di una maggiore trasparenza ed espressività spirituale, che la perfezione classica e piena della forma raffaellesca. E si giunse per questa via all'assurdo rappresentato nel *Rome* dello Zola, dove il giovine sacerdote, il neofita dei primitivi e dello *sno-bismo* puristico, assorto com'è, in una sua visita alla Sistina, nella contemplazione delle storie del Botticelli e degli altri quattrocenteschi, non degna pur di uno sguardo la volta che Michelangelo popolò di giganti immortali.

Dall'opposta riva rispondevano, col Taine e cogli altri, i celebratori del genio possente, creatore, formidabile del Buonarroti, che per l'originalità sua sembra sovrastare all'opera dell'Urbinate, designato da codesti critici e diminuito come un artefice eclettico, privo di un'anima sua, e non creatore d'un'arte profonda. L'accusa veniva, dunque, così dagli esclusivi sacerdoti del puro spirito, dagli eredi dell'Overbeck e del Cornelius, come dagli adoratori ed esaltatori della energia rude e violenta quasi suprema virtù della vita, e quindi anche della sua divina espressione che è l'arte: dai Ruskiniani, dunque, e da quelli che si potrebbero dire i Nietzscheiani dell'estetica e della critica nuova.

Se non che la parola di un altissimo poeta aveva, fino dai primi del secolo XIX, fatta implicitamente giustizia di questa accusa, prima che la critica più adulta, più spregiudicata ed equanime, restituisse, in questi ultimi anni, Raffaello nel posto eccelso che gli spetta, e che gli era stato sempre con tradizione non mai interrotta riconosciuto. In uno dei geniali colloqui coll'Eckermann il Goethe ⁽¹⁾, a dimostrare la inanità di ogni preteso paragone o dibattito sulla preminenza di Raffaello o di Michelangiolo, narrava come una notte in Roma, egli

(1) ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe*, herausg. von A. BARTELS, Iena, Dieterichs, 1908, I, p. 467, s.; cfr. SCHERILLO, nell'*Emporium* dell'aprile 1920.

e i suoi amici, tornando dalla Sistina, traghettassero non so quante volte avanti e indietro il Tevere, disputando appunto su quella preminenza senza venirne mai a capo; e che il barcaiolo all'udire quella disputa inutile in sè ma ben utile a lui che riscuoteva ad ogni tragitto dall'una riva all'altra il pattuito *baiocco*, li tenesse per altrettanti pazzi. Con questo racconto il Goethe intendeva mostrare come non una sola dev'essere la misura della grandezza geniale, e che non si può fare il traguardo delle altezze spirituali a quella guisa onde gli orografi misurano matematicamente le altitudini delle montagne. Non è questione qui di quantità, ma sì di qualità: non si applica alle grandezze spirituali il comune denominatore metrico, la misura unica del livello. Chi vorrebbe costringere la inesaurata fecondità della natura prodigiosa, madre dei geni e degli artefici, nell'astratta forma delle nostre categorie anticipate: mentre accanto al genio possente e solitario, inauguratore di nuove vie, per virtù sua fiorisce, con pari dignità e diritto, quello che compone originalmente gli elementi sparsi dell'arte in una nuova inaudita armonia, il genio della *discordia concors*? Accanto al realismo possente di Masaccio e di Andrea del Castagno, non ride ella la serena, paradisiaca spiritualità di Fra Giovanni Angelico? e a fianco della creatrice varietà e verità umana di Donatello, non splende di classica eleganza il Ghiberti, e di soave semplicità non si adornano le Madonne di Luca della Robbia?

Come questo han veduto con intuizione istantanea i poeti, così ci han rivelato altri aspetti dell'arte raffaellesca il Goethe medesimo e il Carducci nostro. Quello, il Goethe, che vide così a fondo nelle « affinità elettive » degli animi e degli spiriti, negli stessi *Dialoghi* a più riprese congiunge il nome di Raffaello con quello del Mozart ⁽¹⁾; questo, il Carducci, che associa, come è noto, la visione dei fantasmi di Raffaello alla sospirosa canzone del Petrarca. E veramente questi due grandi, il Mozart e il Petrarca, pur nella diversità di tempi e di arte, appartengono alla stessa famiglia spirituale del Sanzio: il Mozart, che, come altra volta io dissi ⁽²⁾ richiamando a cotesta famiglia congeniale anche due altri poeti di diverse genti ed età, Virgilio e lo Shelley, il Mozart, dico, morto anch'egli, come Raffaello, poco più che trentenne, prodi-

⁽¹⁾ *Eckermann's Gespräche mit Goethe*, ediz. cit., I, p. 370, 474; II, p. 384.

⁽²⁾ Cfr. lo scritto precedente dalla *Nuova Antologia* del 1º aprile 1920.

gioso fin dall'infanzia e creatore d'innunerevoli composizioni, tutte penetrate di commozione e di affetti i più vari, anch'egli sintesi di tutta una vasta tradizione d'arte, penetrata ed elevata per virtù sua da un soffio di spirito rinnovatore: il Petrarca che nella vita raccolse, come Raffaello, l'universale ammirazione, e sul Campidoglio cinse la corona di gloria come Raffaello nel Vaticano, e da Roma, dunque, ebbe anch'egli il sigillo ultimo dell'immortalità: il Petrarca che effuse nel suo canto tutta la squisita grazia dell'anima gentile ed armoniosa, come il Sanzio nelle sue linee e nelle sue forme nobilissime. L'anima, pur così sincera, del Petrarca, si sentì sospinta verso il Rinascimento classico, cioè verso il regno delle forme di eterna bellezza, come l'Urbinate versò nelle forme antiche l'oro della pura idea cristiana. E in questa trasfusione di forme e di spiriti l'una e l'altra anima si serbaron serene. Onde se al Petrarca anche la morte assume aspetto di composta bellezza, il pittore divino in tutto il corso dell'opera sua spontaneamente rifugge, secondo da altri fu già notato, dalla figurazione di scene tragiche: ed allorchè vi è costretto, come nella *Deposizione* Borghese e nello *Spasimo* di Sicilia, oggi a Madrid, l'opera esce, più dalle sue mani che dalla sua anima, faticata o convenzionale, ed impari alle altre sue.

Grazia ed amore sono le virtù comuni ispiratrici al poeta e al pittore; l'uno dei quali sta a Dante, come l'altro a Michelangiolo. Ciò che essi toccano coll'agile ala del loro spirito, diviene eleganza di ritmi, musicale armonia, come in « quel cantar che nell'anima si sente » dell'uno, e in quel tradurre che fa l'altro in forme visibili quella certa idea che, nella famosa lettera al Castiglione, ei dice di vagheggiare e di seguire. E così avviene che quella vena mistica che si apre nell'anima loro negli ultimi anni di lor vita li ravvicini e li affratelli nel comune anelito ad un regno superiore di luce spirituale.

2.

Ascoltiamo intanto un'altra parola del Goethe, che più ci avvicinerà agli studi della critica recente su Raffaello e a questo libro del Venturi. Il grande tedesco che pure si diceva tanto preso di Michelangelo che dopo di lui non gli piaceva più la natura ⁽¹⁾, confessa che

(1) *Italien. Reise*, in *Goethe's sämtliche Werke*, Leipzig, Reclam, XXV, p. 57.

davanti ad un'opera di Raffaello il suo spirito si rifaceva sano e tranquillo ⁽¹⁾. Non è meraviglia quindi che nel Museo goethiano di Weimar vi sia una stanza intitolata ad Urbino ⁽²⁾. Ma quello che più è significativo per noi è la nota che egli fa in uno dei colloqui con Eckermann: l'essere, cioè, stato proprio di Raffaello, come del Mozart, il sapersi valere di tutti i progressi dell'arte precedente e contemporanea per aprirsi le vie verso la natura e la libertà ⁽³⁾. Codesto processo di assimilazione potente o di elezione governata e diretta sempre dal suo originale sentimento della bellezza e dell'ideale suo proprio dell'arte, è ciò che, pur dopo le fondamentali opere del Passavant, del Cavalcaselle, del Rosenberg, del Gronau e del Müntz (per non addurre che i maggiori) ha ora ampiamente, e con nuovi resultamenti, illustrato nel suo vasto lavoro il Venturi: ricercando gli elementi dell'arte raffaellesca, a cominciare da quella che si può dire l'atmosfera vitale in cui dapprima ella si formò, l'umanismo estetico, ispiratore di eleganza e di grazia, della corte Feltresca d'Urbino quale è descritto e rappresentato con incomparabile vivezza nel *Cortegiano* del Castiglione; per seguire poi tutti gli artefici, e non solo i pittori, da cui il divino Sanzio trasse elementi ed alimenti di nuove ispirazioni. Forse, in questa parte del suo nobile lavoro, non è in tutto riuscito ad escluderne alcuni, nè ha creduto di comprenderne altri i quali pure han dato il loro tributo all'opera di Raffaello. Fra i primi, ricordo il Pinturicchio, che certo il giovinetto urbinato avvicinò in Perugia, e che, se anche Raffaello non aiutò nella meravigliosa decorazione della libreria del Duomo di Siena, secondo la tradizione, ancora tuttavia discutibile, del Vasari, ricordò in qualche suo dipinto giovanile, come nella *Madonna Solly* della Galleria di Berlino; e il Signorelli, dal quale se giustamente dice il Venturi « si può giungere a Michelangelo per il tramite di profonda simpatia di temperamenti, non mai a Raffaello », pure è da aggiungere che talora qualche motivo venne all'Urbinate; come dal Sant'Ercolano della celebre pala signorellesca del Duomo di Perugia, è visibilmente derivata la figura del San Nicola vescovo nella mirabile *Madonna degli*

(1) Ibid., p. 69, 72. *Eckermann's Gespräche mit Goethe*, ed. cit., II, p. 207.

(2) ZUMBINI, *Studi di letterature straniere*, p. 131, Firenze, 1893.

(3) *Eckermann's Gespräche*, I, p. 245-46.

Ansidesi, ora nella National Gallery di Londra, troppo scarsamente pregiata, secondo me, dal Venturi ⁽¹⁾. Tra i secondi credo debba annoverarsi, durante il periodo umbro della vita di lui, Bartolomeo della Gatta, del cui stile si vedon le traccie nel San Rocco della Trinità raffaellesca a Città di Castello; e, nel periodo fiorentino, il Ghiberti, dalla cui porta del Paradiso nel bel San Giovanni, da lui palesemente studiata con attento amore, derivò la grazia classica di certi aggruppamenti di figure e nuovo impulso alla grandiosa ampiezza delle composizioni ⁽²⁾; e il Verrocchio, la cui tavola, compiuta poi da Lorenzo di Credi, ora nella Cattedrale di Pistoia, egli ha certo ricordato nella stessa *Madonna degli Ansidesi*. Ma è merito grande del Venturi l'avere, oltre a molti altri particolari da lui ben chiariti, riconosciuto per primo la mano avvivatrice del giovine alunno del già stanco Perugino, nelle Sibille e ne' Profeti della Sala del Cambio a Perugia: ancorchè non altrettanto sicura possa parere l'attribuzione a lui della figura della Fortezza ivi dipinta. Il vigor nuovo infuso in quelle è rivelazione di un'anima già grande ed eroica che si apre vie nuove all'arte, colla forza d'una primavera meravigliosa, che fiorisce nelle sue creazioni rigogliosa insieme e serena.

Serena ho detto. Come il Goethe espresse la virtù serenatrice dell'arte di Raffaello, così ora il Venturi ben riconosce la iniziale serenità dell'opera sua, che altri ha testè, nel parer nostro, irragionevolmente creduto di negare ⁽³⁾. C'è sì, segnatamente nelle prime cose del giovine Sanzio, quasi diffusa una soave mestizia: ma non diversa da quella che domina nel Perugino e in generale in tutta la scuola umbro-marchigiana, forse naturale riflesso dell'aspetto di quella terra e del circostante paese: ma è poi una melanconia pacata e pensosa, come di sogno, che confina colla serenità dell'anima, e ne tiene aperte le vie a ricever più vive e luminose accensioni. Quelle Madonne che videro il Perugino e Raffaello scendere dal cielo, non si mostravano già (e in questo ha errato il Carducci), negli occasi, ma sì nelle pure, verginali albe di aprile, annunzia-

⁽¹⁾ Su altri elementi signorelleschi in Raffaello cfr. W. BOMBE, *Raphael's Peruginer Jahre*, in *Monatsch. f. Kunstwiss.*, 1911, p. 298.

⁽²⁾ Vedi già quanto circa il raffronto architettonico della storia della Regina Saba nella Porta del Ghiberti colla *Scuola d'Atene*, scrisse il BROCKHAUS, *Florent. Forschungen*, Berlin, 1902.

⁽³⁾ C. RICCI, nel citato numero raffaellesco dell'*Illustrazione Italiana*.

trici degli splendori meridiani; ed hanno l'accoramento tacito ma sereno delle spose che pur nella letizia della loro veste nuziale presentano il dolore ma anche l'onore e l'amore della maternità. Così la dolce e serena melanconia delle prime forme raffaellesche è uno stato dell'anima composto e pacato, che la prepara e dispone ad accogliere poi naturalmente il senso della vita ardente, il fervore dell'ispirazione e dell'estasi che andrà sempre più visibilmente crescendo nelle ulteriori creazioni. Dal *Sogno del cavaliere*, ora a Londra, e dalle soavi *Grazie* ora a Chantilly, alla *Trasfigurazione*, la parola di Raffaello è pur sempre parola di lieta grazia, di sereno amore, che aborre, come dicemmo, da ogni figurazione tragica. Amore pacato e raccolto dapprima, poi sempre più acceso ed effuso; fiamma diritta e queta, ma perennemente ardente, come quella dell'Ulisse dantesco prima che parli e dopo che ha parlato. Ma come quella fiamma dantesca, allorchè parla lingueggia commossa ed agitata dallo spirito, così è della fiamma tragica che arde e consuma invece l'anima di Michelangelo, la cui voce è sempre voce di possente cruccio e di dolore; dal profilo tragico della piccola *Madonna della Scala* nel Museo Buonarroti, fino all'incompiuto gruppo marmoreo della *Deposizione* in S. Maria del Fiore, o al *Giudizio finale* della Sistina.

Questo ci spiega perchè Raffaello sia, per così dire, il pittore evangelico, dove Michelangelo è piuttosto l'artefice biblico; e più che cristiano, si direbbe spirito semitico. L'idillio spirituale del lago di Tiberiade e della primitiva vita apostolica fiorisce e si distende esemplarmente pei secoli negli arazzi vaticani e nei cartoni di Londra; e quando nelle Logge o nella vòlta della stanza d'Eliodoro Raffaello deve preparare ai suoi creati i disegni di scene dall'Antico Testamento, o v'infonde la grazia classica, o vi trasfonde ricordi michelangioleschi, ovvero ne abbandona l'esecuzione agli scolari. La scultura michelangiolesca culmina, invece, in due figure bibliche, il David e il Mosè: e la vòlta della Sistina non è che il grandioso poema grafico dell'Antico Testamento, dove lo spirito commosso ed esagitato del profetismo biblico, avvivato da quello di Dante e del Savonarola, termina nella formidabile figurazione apocalittica dell'ultimo Giudizio; tragedia universale dell'umanità dolorosa nel corso dei tempi, che si chiude nel giorno finale dell'ira ventura.

In un solo momento l'occhio di Raffaello sembra affacciarsi alla visione dell'umano dolore: quando ei disegna la meravigliosa testa, così piena di presagi, del Bambino nella grande *Madonna di S. Sisto*. Se non che, nello stesso istante, sa esprimere con potenza sovrana anche la vittoria divina sulle miserie dell'umanità, e la celeste missione redentrice. Ed ecco un'altra parola di poeta moderno, del filosofo del dolore, lo Schopenhauer, divenuto qui per ispirazione congeniale poeta, che suona, commenta ed interpreta il sentimento dell'antico pittore. « Ella » (la Vergine madre) lo porta nel mondo; ed ei guarda atterrito nella « caotica confusione dei suoi errori, nella selvaggia frenesia del suo « furore, nella insana follia della sua attività, nel dolore non mai « acquetato dei suoi tormenti. Guarda atterrito. Eppure indica insieme « pace e fiducia e splendore di vittoria; perchè il suo occhio già annunzia « l'eterna liberazione ».

Quando il Leopardi sospirava alla triplice beatitudine del suo antico correggionale (*), beatitudine di gloria, di amore, di giovinezza, ei sapeva dalla storia e dalla costante tradizione come il favore e il plauso altrui avessero confortato Raffaello fino dai primi anni suoi e da quando egli dava le sue primizie all'arte. E male s'è avvisato, io credo, chi recentemente ha voluto circoscrivere la rinomanza e la gloria solo all'epico periodo romano dell'opera sua (*). Chi pensi che, appena quattordicenne, Raffaello dalla nativa Urbino è chiamato a Città di Castello per dipingere due opere (d'una delle quali, negli ultimi anni, sono stati recuperati pochi ma mirabili frammenti a Brescia e a Napoli), e che nei documenti dell'allogagione è chiamato già « maestro » (Magister Raphael), dovrà chiedersi di qual altro artefice mai si possa dir tanto, e riconoscere in questo una prova evidente non solo della straordinaria precocità del genio raffaellesco, mal negata dal Gronau e dal Müntz, sì anche del sollecito riconoscimento e del pronto inchinarsi degli altri a questo sole oriente, quando

Non era ancor molto lontan dall'orto.

(*) V. il mio scritto *Raffaello e il Leopardi*, nella *Nuova Antologia*, 1° aprile 1920.

(*) N. TARCHIANI, nel numero raffaellesco del *Marzocco*.

Che se dalla casa dei Feltreschi ei non ebbe larghe commissioni, come al tempo di Federico avevano avuto Pier della Francesca e Melozzo, i due dalmati Francesco e Luciano Laurana, edificatori del meraviglioso castello, e perfino un pittore fiammingo, Giusto di Gand, conviene por mente che la potenza della casa ducale era grandemente decaduta al tempo del giovine Raffaello; che, ad ogni modo, allogagioni di opere se non di grande mole certo di grande importanza per la loro destinazione non gli mancarono, ultima delle quali forse il ritratto del giovinetto figlio di Federico, Francesco Maria, che il Gronau ha riconosciuto in una tavola dei Pitti: e che, infine, da quella casa principesca ebbe sicuro patrocinio, come risulta dalla celebre commendatizia di Giovanni della Rovere al Soderini, un tempo sospetta, ed oggi, dalla critica moderna e dal Venturi stesso, come autentica rivendicata. Nè in Perugia furon solo fraterie o confraternite, come altri disse, a commettergli dipinti: bensì le maggiori famiglie, gli Oddi, gli Ansidei, i Baglioni, quando ancora Raffaello era in Firenze: e se quivi non ebbe dal Gonfaloniere Soderini i favori che egli ed altri si ripromettevano, e forse massimo quello della decorazione della Sala grande del Consiglio invano intrapresa da Leonardo e da Michelangelo in gara, bisogna tuttavia pensare che l'epigramma del Machiavelli in morte del Soderini non era del tutto immeritato; e ricordare che Raffaello trovò pure in Firenze patrocinatori come il Taddei, il Nasi, Angelo Doni, e la famiglia Dei, dalla quale gli fu commessa una tavola per quella chiesa di S. Spirito, dove avevan dipinto i migliori maestri fiorentini, come il Botticelli, Filippino e il suo stesso maestro il Perugino; e infine aver presente come Raffaello vi trovò amici non pochi e fidi fra gli artefici che intorno a lui si strinsero, pieni di ammirazione e di amore, in quella bottega di Baccio d'Agnolo, dei cui conversari invernali il Vasari ci ha saputo dare in poche linee, e come in iscorcio, una così viva immagine.

3.

Soffermiamoci ancora un momento ad udire la parola rivelatrice d'un poeta nostro, prima di ascoltare quella di due altri grandi poeti stranieri che illumineranno l'universalità e la spiritualità finale dell'arte di Raffaello nell'ultimo epico periodo romano della sua « mira-

bil vita ». Il Carducci ha sentita, e in un rapido tocco espressa, l'italianità del genio raffaellesco. Se è vero che sulla rosea traccia dei monti dell'Umbria nativa passeggiano ancora le Madonne del Perugino, « i fantasmi di Raffaello erran nei puri vesperi d'Italia ». Tutti, adunque, i fantasmi, cioè le immagini, le forme dell'arte, create da questo divin genio italico. Nessun altro artefice del disegno, nè mai prima, nè insieme, nè mai dopo di lui, ebbe la pienezza di virtù italica come Raffaello. Pienezza, direi, interiore e spirituale, e pienezza esteriore per origine e per qualità tecniche dell'arte sua italicamente sintetica e comprensiva. Quella mirabile fusione di forme classiche e di spirito, non medievale ma originalmente cristiano; quel fecondo innesto della mobile e ricca vitalità dell'idea cristiana sul tronco ancor verde ed allora ridesto in nuovi germogli della tradizione greco-latina che ci offre l'Umanismo nostro dell'ultimo Quattrocento e del primo Cinquecento, non si avverò, in egual forma e misura, presso alcun altro popolo moderno, come fu gloria e splendore del nostro. Ora di questa forma propria della nostra cultura e civiltà ai suoi bei dì, dove confluiscono in unità le due grandi correnti civili dell'occidente, la più perfetta e compiuta espressione, nel campo fiorito delle arti figurative, è l'opera dell'Urbinate. Quando Teofilo Gauthier scrisse: « Après d'Albert Dürer, Raphaël est Païen », non penetrò nel vero spirito dell'artefice nostro. Meglio videro il Goethe e l'Herder: il Goethe quando scrisse che se Raffaello « pensa, sente, opera come un greco, non grecheggia mai »; l'Herder, quando, nel suo canto *Pygmalion*, composto in Roma, avendo presente al pensiero l'opera del sommo pittore, trasfigura idealmente la coppia classica di Amore e Psiche in quella, così divina ed umana insieme, del divino fanciullo e della madre delle grazie, rivelatori all'umanità dolente delle ineffabili gioie celestiali ⁽¹⁾. In codesta intima trasfusione di classico e di cristiano sta l'universalità dell'arte raffaellesca. Che se, per un momento, nello studio e nelle cure delle antichità e della romanità monumentale, parve egli pure corresse il pericolo d'indulgere soverchiamente allo studio e all'imitazione dell'antico e di paganeggiare

(1) *Herdes's Gedichte*, herausgeg. von D. DUNTZER, Berlin, s. a., p. 234 ss.; specialmente le ultime strofe del canto: circa le quali il Duntzer annota a p. 240: « dass in den letzten Strophen von Raphael's Werken die Rede sei, bedarf keiner Erwähnung: die Menschheit ist in ihren gleichsam verklärt... ».

anch'egli (sul che il Venturi insiste forse soverchiamente), lo salvò sempre l'ardente, non mai ascetico, fervore religioso, che gl'impegnò le ali all'ultimo volo dell'arte. Ora codesta armoniosa temperie, originale e non mai turbata, del suo spirito, è veramente italiana. Accanto a lui Michelangelo è l'anima ancora medievale e dantesca, che nel rimpianto d'ideali irrevocabili, è votata al dolore; e Leonardo ha l'inquieto presentimento di una età in cui l'ispirazione nell'arte avrebbe ceduto il primato alla osservazione scientifica. Egli solo, Raffaello, ha l'anima e la mente composti a sano e sereno equilibrio, come chi sa di rispondere alla parola e alle tendenze del tempo suo, e sente di raccogliere in esemplare ed insuperato accordo gli elementi, in altri spiriti discordevoli, di due diverse civiltà; di quelle appunto che compongono e costituiscono la sostanza del genio nostro nazionale. E perciò a lui solo fra i maestri del tempo tutte le regioni e tutte le scuole italiane allora fiorenti hanno dato il tributo diretto o indiretto dei loro migliori elementi, la Marca nativa e l'Umbria, Firenze e la Toscana, Bologna e Mantova e Venezia, e ultima Roma: in quella Roma ove tutta Italia porta e ritrova intera l'anima sua. Onde bene a ragione, in quest'anno, l'Italia concelebra questo spirito sovrano, questo agatodemone o buon genio della patria italiana, ove meglio che in ogni altro artefice s'impersona e s'eterna il suo ideale civile: e se i fantasmi raffaelleschi errano per tutte le terre italiane, come il poeta canta, ciò avviene perchè in esse tutte ritrovano gli elementi onde fu composta e configurata la loro vita immortale.

4.

Ed ecco che la parola di due grandi poeti stranieri ci è ancora di guida e di lume per quello che si può dire il periodo supremo, ove sflogora di gloria l'opera del divino giovine. Periodo, questo, degnamente illustrato dal Venturi, il quale specie sulla *Cacciata d'Elidoro*, sul *Miracolo di Bolsena*, sul ritratto dell'ignoto cardinale ora a Madrid e su altri prodigi della mano di Raffaello nel suo massimo splendore di arte, ha pagine descrittive di una efficacia veramente magistrale ed esemplare. Ma nessuno ha intuito quella che si potrebbe dire la solennità cattolica dell'opera vaticana di Raffaello meglio di Federico Schiller. Quando il giovine Motimer nella *Stuarda*, il convertito al cattolicesimo dal puri-

tanismo iconoclasta britannico, con una parola ardente di giovanile baldanza e di entusiastico amore per la bella regina indegnamente prigioniera della reale congiunta, descrive le magnificenze del rito cattolico onde sente in sè per la prima volta penetrare la gentil potenza dell'arte, egli allude (ciò che io non credo da altri notato) alla *Trasfigurazione* e fors'anche alla *Disputa del Sacramento*.

E vidi io stesso (riferisco la versione per tanti rispetti mirabile del Maffei):

L'angelico saluto, il dio fanciullo
E la vergine madre; e l'uno e trino
Dalle sfere scendente, e sull'Orebbe
Gesù trasfigurato.

Fra le opere d'arte figurative vedute ed ammirate in Roma, la *herabgestiegene Dreifaltigkeit* pare doversi cercare nella *Disputa* di Raffaello: ma certo la *leuchtende Verklärung* non può essere altro che la *Trasfigurazione* vaticana.

E quando a Melvil che si rivela nel carcere di Maria, già condannata nel capo e prossima al supplizio, consacrato in Roma sacerdote ed apportatore del sacramento eucaristico, la regina devota a morte effonde l'entusiasmo dell'animo suo per quest'ultimo inatteso conforto, ecco che questa luce spirituale onde si trasfigura in un altare lo squalore del suo carcere, richiama alla mente la scena raffaellesca della liberazione dell'apostolo Pietro con parole che paiono, e a parer mio sono, una vera descrizione del celebre fresco di Raffaello al Vaticano, raffigurante appunto la liberazione dell'apostolo.

E mi dovea
Sul limitare della morte, il gaudio
Dei beati aspettar? Come si cala
Sopra nuvole d'oro un immortale,
Come l'angelo scende a trar dai ceppi
L'apostolo divino, e non l'arresta
Nè ferrea imposta, nè custode armato,
Ma le sbarre trapassa e luminoso
Nel carcere si pianta, a questa imago
Me di terreno salvator delusa
Empie di meraviglia e di conforto
Il celeste messaggio.

Chiunque abbia presente alla mente la prodigiosa figurazione raffaellesca nella stanza d'Eliodoro ⁽¹⁾, la ritrova tutta nella parola del poeta tedesco: *Ihn (Der Engel) hat kein Riegel, keines Hubers schwert, er schreibt Mächtig durch verschossen Pforten, und in Gefängniss steht er Glanzend da.*

Dell'opera vaticana di Raffaello, rievocata così dal grande poeta straniero, il Venturi illustra, come meglio non si poteva, le vicende e gli svolgimenti tecnici e formali. Ma poichè meno egli attende a rilevarne il contenuto ideale, e le attinenze storiche colle vicende religiose e colla cultura del tempo, così mi sia lecito soggiungere alcune note che io non vedo fatte nè da lui nè da altri.

È stato detto che il ciclo raffaellesco delle stanze vaticane è la glorificazione della Chiesa e l'apoteosi del Papato. Questo, se mai, è vero solo a cominciare dalla stanza d'Eliodoro, per quella dell'Incendio e quella di Costantino; non già per la iniziale della Segnatura, che è piuttosto l'espressione grandiosa del libero ideale umano, quale era concepito, e in parte attuato, dalla cultura del Rinascimento, nel pieno suo fiorire all'età di Raffaello. Il che è tanto più mirabile perchè, nonostante i suggerimenti che a lui poterono venire e dal Sadoletto, che fino dal tempo di Alessandro VI era in Roma, dal Bembo che in Roma trovavasi nella primavera del 1510, dal Castiglione, da Celio Calcagnini e da altri Umanisti suoi amici, il programma ideale dovè essere consentito ed approvato da quel libero spirito del fiero pontefice della Rovere, se pensiamo all'espressione del Giovio « *ad praescriptum Julii pontificis* ». Di contro alla celebrazione ed esaltazione della religione e della teologia nella *Disputa*, sta, in pari grado, l'apoteosi della filosofia e della scienza, nella *Scuola d'Atene*; ed allato la glorificazione della poesia e dell'arte nel *Parnaso*. Accanto alla consacrazione del diritto ecclesiastico, è figurato in Giustiniano il riconoscimento del diritto civile. Era questa, difatti, la parola corrente nella cultura del tempo. La filosofia non era più la medievale *ancilla theologiae*,

(1) Mi sia lecito qui notare, ciò che non vedo fatto da altri, che il meraviglioso effetto di chiaroscuro, cioè di luci e di ombre, nella *Liberazione di S. Pietro*, ha il suo antecedente, e insigne, in quello del dipinto di Pier della Francesca, *Il sogno dell'Imperatore*, nel coro di S. Francesco di Arezzo, che certamente Raffaello vide e qui ricordò.

ma sì la sorella; e Marsilio Ficino aveva detto « philosophia et theologia sunt geminae »; quel Ficino il cui *Commentario* al *Timeo* platonico, insieme colle *Vite Laerziane*, ci può servire di guida ad interpretare la composizione e la disposizione figurativa della *Scuola d'Atene*; come il suo *Commentario* all'*Jone* platonico ci aiuta ad intendere il *Parnaso* raffaellesco. Ma già nella *Disputa*, questa « santa conversazione » fra la terra e il cielo, appaiono i segni di una notevole libertà spirituale. Della Chiesa terrena, che è ancora la Chiesa disputante, fanno parte il Savonarola, il condannato da Alessandro VI, e l'Alighieri, qui *theologus Dantes*, come nel contiguo *Parnaso* è poeta. E un ricordo dantesco, non avvertito, è nella figura del Pontefice che avanza verso l'altare, forse Innocenzo III fatto in figura di Giulio II (di cui questo sarebbe il primo ritratto); la qual figura è fiancheggiata dai due atleti spirituali del Paradiso dantesco, Tommaso d'Aquino e Bonaventura da Bagnorea, rappresentanti delle due milizie consacrate da Innocenzo. Dietro di essi sta appunto, quasi a testimonianza di lor concordia, la figura di Dante.

Come qui si uniscono i due ordini religiosi, così nella *Scuola d'Atene* si conciliano, nella loro *discordia concors*, i due massimi filosofi, Platone ed Aristotele. Si potrebbe supporre che Raffaello abbia tratto il motivo da qualche antica figurazione grafica, come il musaico pompeiano ora nel Museo di Napoli, raffigurante appunto i due principi della scuola ateniese, sedenti sulla stessa esedra e circondati dagli altri scolari, da me altra volta illustrato ⁽¹⁾; o quello di simile rappresentanza già nella villa Albani. Ma è più naturale che l'ispirazione e gli elementi gli venissero dagli eruditi umanisti del tempo suo, pur lasciandogli tutta la libertà nella composizione, di cui fanno fede gli stessi disegni che la prepararono. Già il cardinal Bessarione e Leonico Tomeo (le cui dottrine forse il Bembo potè far conoscere a Raffaello) avevan detto ⁽²⁾

⁽¹⁾ V. A. CHIAPPELLI e L. STEIN, nell'*Archiv. für Gesch. d. Philos.*, 1898, e riprodotto con mie aggiunte nella *Rivista it. di Filosofia*. Cfr. AMELUNG-HELBIG, *Führer in Rom*.

⁽²⁾ BESSARION, *In calumniat. Plat.*, VI, 6 (Venetiis, 1516). Cfr. RITTER, *Gesch. d. neur. philos.*, Hambourg, 1850, I, p. 241; NICOL. SEMICI THOMAEI, *Opusc.* (Parisii, 1530); Proem. in *Parva Nat. Arist.*, p. 2-9; De Som., p. 163; RITTER, l. c., p. 372; HETTNER, *Italien Studien zur Gesch. der Renaiss.*, Braunschweig, 1879, p. 196.

che la differenza fra Platone ed Aristotele era non sostanziale ma formale, di metodo non di dottrina, di parole non di cose. Ma gli stessi scritti del Sadoletto e del Bembo dimostrano che al tempo in cui Raffaello dipingeva la *Scuola d'Atene* questa opinione sulla sostanziale concordanza dei due padri e maestri del pensiero occidentale era generalmente diffusa e prevalente. *De naturalibus Plato agit divine, quemadmodum Aristoteles vel de divinis naturaliter agit*, aveva detto Marsilio Ficino; e non diversamente sapeva che la pensava anche quegli che ei chiama *complatonicus noster*, cioè Pico della Mirandola ⁽¹⁾. Or questo ci è reso sensibilmente evidente nel dipinto raffaellesco, ove i due grandi scolarchi occupano il centro della maestosa e vasta aula e del portico solenne, e in due parti o serie armoniosamente si distribuiscono sulle scalee e sul piano anteriore gli antecessori dell'uno (gl'idealisti) e i successori dell'altro (i naturalisti).

La critica moderna, dal Trendelenburg al Passavant, al Brunn, al Grimm, all'Hettner, al Wanscher ⁽²⁾, ha cercato d'identificare le singole figure della *Scuola d'Atene*; e sostanzialmente v'è riuscita. Un sol particolare, ma di gran rilevanza, sembra sfuggito all'attenzione di tutti gl'illustratori. In alto, nel lato a sinistra di chi guarda, sul ripiano marmoreo che introduce al gran portico e all'arcata, s'avanzano, con impeto violento, tre figure verso il *thiasos* socratico, ove Socrate sta disputando con Alcibiade e cogli altri seguaci. Sono essi i violatori del tempio della scienza, che uno appunto del gruppo dei socratici accenna palesemente a respingere coll'atto della mano, e propriamente i tre accusatori di Socrate, Anito, Meleto e Licone. L'uno di essi, infatti, reca sotto il braccio il rotolo o la tavola della *grafe* accusatrice. E come Raffaello ama di dare ad ogni sua composizione una sostanziale simmetria ritmica di masse e di atteggiamenti nelle figure, ecco dall'altra banda, all'estremo della storia, si vede un giovane in atto di voltare le spalle con mossa violenta, e di staccarsi dall'assemblea ⁽³⁾; un diser-

⁽¹⁾ JOANNIS PICI, *Opera omnia*, Basil., 1557, Epist., p. 368; cfr. FICIN., *Opp.*, Parisiis, 1641. In PLOTIN., *Proem.*, I. b.

⁽²⁾ GRIMM, *Leben Raphaels*, I, p. 217; BRUNN, *Kleine Schriften*, III, p. 290 s.: WANSCHER, *Raphaels og Michelangelo*, Kobenawn, 1908, p. 134 s.

⁽³⁾ L'HETTNER, op. cit., p. 210, accenna a questa figura, ma non ne ricerca il significato.

tore della scuola, dunque; forse uno scettico. Violatori da un lato, ribelli dall'altro; mentre nel centro ferve la magnifica opera del pensiero e della ricerca.

5.

E dora come abbiamo toccato, per suggerimento del grande poeta tedesco alcuni punti, non da altri illustrati, di alcune composizioni raffaellesche del Vaticano, e segnatamente di questa *Scuola d'Atene* che è espressione della classica monumentalità di una grande e gloriosa epoca storica ed apoteosi artistica dei supremi ideali, ci si consenta di terminare là dove ci conduce la parola di un altro grande poeta, un poeta inglese, all'ultima manifestazione spirituale dell'arte di Raffaello; suprema forma di questo che si potrebbe dire il periodo eruttivo della grande opera sua, il periodo romano. Roberto Browning, il poeta che ebbe così cara l'Italia e fu colla sua degna compagna Elisabetta aureo anello di unione del suo paese al nostro, nel grazioso poemetto *Andrea del Sarto*, fa parlare il suo pittore, così popolano e così schiettamente fiorentino, e dire alla sua donna, Lucrezia del Fede, « la fiera moglie che più ch'altro gli nocque » come al dantesco Jacopo Rusticucci, che i tre grandi celibi del tempo suo, Michelangelo, Raffaello e Leonardo, avevano potuto bensì innalzarsi all'alta idea, liberi com'erano nel seguirla col loro volo, ma ch'egli si appagava di esser minore di essi pur di avere accanto a sè la sua cara donna viva e reale. E in questo suo dolce ragionare con lei, tocca del « famoso giovine, l'Urbinate, morto cinque anni fa » (il dialogo è, dunque, finito nel 1525), il quale « potè prodigare la sua anima coi principi e coi pontefici, perchè ottenne che il cielo gliela riempisse via via dall'alto, e per mezzo dell'arte sua » (1).

Well, i can fancy how he did it all,
Pouring his soul, with kings and popes to see,
Reaching, t-at heaven might so replenish
Above and through his art, for it him gives way:

(1) *The poems and plays of ROBERT BROWNING, 1844-64 (Man and Woman, London, Dent, 3^a ed., 1908, II, p. 402.*

Codesta parola del poeta inglese conviene più specialmente agli ultimi anni della vita e dell'opera raffaellesca; ed è come la sintesi luminosa di quello che fu chiamato il periodo finale delle Visioni ⁽¹⁾: la *Madonna di Foligno*, la *Santa Cecilia*, l'*Ezechiele*, la *Vergine di S. Sisto* e la *Trasfigurazione*.

Un tempo, e non lontano, si usava dire quest'ultimo essere il più bel quadro del mondo. E in ciò sicuramente si eccedeva, anche perchè dicontra alla *Trasfigurazione* nella Pinacoteca vaticana, splendeva la *Comunione di S. Girolamo* del Domenichino. Oggi non meno sicuramente si trascorre all'altro estremo nel diminuire l'ultima creazione di Raffaello. Non fa meraviglia che in un tempo come il nostro in cui non pochi spiriti tuttora repugnano dal tenere nel debito pregio queste alte manifestazioni dell'anima religiosa, anche la critica d'arte tenda a disconoscere il valore di questa ultima produzione del genio, fatta di estasi e di rapimenti oltremondani. Anche il Venturi indulge alquanto a questo mal vezzo, che oramai par venuto il tempo di abbandonare. Si parla d'un visibile decadimento che già si annunciava negli ultimi anni di Raffaello, d'un intorbidarsi e quasi deformarsi della libera nobiltà del suo segno; ed io riconosco che alquanto di vero ci può essere in questa sorta di giudizi. Ma più che ad un venir meno in lui della virtù originale, dovuto al soverchio studio dell'antico in quegli anni, non è tuttociò da ascriversi meglio alla fretta a cui lo costringeva l'immane lavoro commessogli da papa Leone, dal Chigi e da tanti altri che da lontano chiedevano con molesta istanza l'opera della sua mano, e all'abbandonare, ch'egli faceva per necessità, all'esecuzione dei discepoli tanta parte dei suoi concepimenti e, come diceva già il Ghiberti ⁽²⁾, provvedimenti? E non è egli vero – il Venturi stesso lo riconosce – che nelle poche pause concesse gli, egli sa ben ritrovare, fino all'ultimo, sè stesso e le sue più alte ispirazioni? Chi vorrà negare che il deserto fiorisce, ad ora ad ora, in oasi meravigliose appena il fonte ineshausto e insonne si riapre liberamente? che qui avviene alcunchè di simile di quando dalle « squarciate nuvole si svolge il sol cadente » e imporpora il trepido occaso; quel fenomeno che i fisici conoscono col

⁽¹⁾ Cfr. HETTNER, *Ital. Studien*, p. 234 ss.

⁽²⁾ Ghiberti, *Commentario*, nel *Vasari* del Lemonnier, II.

nome di ricolorazione finale nelle alte montagne, allorchè nell'istante in cui l'occidua luce dispare, l'eccelse vette s'illuminano a un tratto inaspettatamente, come in un lampeggiamento nuovo di ultima vittoria e di superbo trionfo?

Sono pure degli ultimi giorni i disegni per gli arazzi vaticani; e la *Santa Cecilia*, dove, se pur manca lo spazio, vi è tuttavia quella sovrana perfezione di forma e quell'ardore spirituale che se non fece morire il Francia dovè certo farlo tremare: e l'*Ezechiele*, dove se il Dio Padre ha le forme del Zeus ellenico e tutto il gruppo superiore è aggravato dalla mano di Giulio Romano esecutore, si apre al disotto nello spazio di pochi centimetri, un paese che si perde in lontananze infinite e in luminosità di acque inargentate, piene di così suggestivo mistero. Veleggia nei cieli in sua regale maestà la *Madonna di S. Sisto*, quasi portata da un soffio divino che gonfia il manto come vela di nave: ed arde e folgora dagli occhi suoi e da quelli del fanciullo una luce che si spande sui due santi genuflessi, sui pargoletti angelici sottostanti che nel gruppo celestiale guatano, suspicando, rapiti; per discendere sui popoli adoranti verso cui la regina trionfalmente s'avanza. Si addensa sì grave ed affannoso, il gruppo di discepoli e degli accorrenti intorno al gruppo del giovinetto ossesso nella parte inferiore della *Trasfigurazione* che il maestro affidò alla pesante mano dei discepoli: ma in alto si spiega al vento « come il segno riverito in Paradiso » il vestimento di luce del Cristo, si dilatano i suoi occhi nella visione del suo regno a cui si riconduce volando, e nel suo lume s'illuminano, libراتi liberamente nell'aere, i due profeti. Si agitano, sì, convulse in basso le figure michelangiolesche; ma in alto ritornano, quasi lontano richiamo di puerizia, i ricordi del Perugino, nobilitati e trasfigurati dall'anima ancor vigile dell'artefice, dall'ispirazione dell'arte dei suoi giorni migliori, che pare trasfondervi il suo ultimo raggio di vita.

Aveva ben ragione, dunque, il poeta inglese. Il cielo sembra riempire quell'anima d'illuminazioni sempre nuove, traverso al magistero indefettibile dell'arte; quasi presagio della prossima fine, come negli ultimi canti del Paradiso dantesco, dove pure il Tommaseo sentì come una misteriosa rivelazione del divino, e quasi un segno di soprannaturale richiamo. Il maestro, difatti, respirava una atmosfera di nuove accensioni spirituali: e di queste attinenze storiche e religiose

degli ultimi anni di lui conviene tener conto e giova qui brevemente toccare.

Quest'ultimo fervore religioso che spira dalle ultime creazioni raffaellesche ha la sua principale ragione storica nel moto suscitato in molti eletti spiriti del tempo dall'opera del Concilio Lateranense, che, apertosi nel maggio 1512 sotto Giulio II, si chiuse nel marzo 1517 sotto Leone X. Egidio da Viterbo, Gianfrancesco della Mirandola, Alberto Pio da Carpi, duci del nuovo movimento spirituale, erano amici dei suoi amici, il Sadoletto, il Bembo, il Castiglione, per mezzo dei quali Raffaello poté avere contatto personale con quelli. Quel Concilio parve segnare la vittoria del Pontificato sui nemici interni ed esterni: nè è meraviglia che la stanza d'Eliodoro, quella dell'Incendio e la sala di Costantino illustrino i passi di codesto sperato trionfo; a quella guisa che il risultato del Concilio Vaticano del 1869 suggerì a Pio IX di lasciarne durevole memoria negli affreschi moderni che nelle aule vaticane oggi si vedono, se non tutti si ammirano. Ma se i dipinti di Raffaello, e dei suoi scolari, in quelle tre aule raffigurano le gesta e gli atti della Chiesa militante, le tavole e le tele dipinte in quegli anni, dal 1512 e al 1520, esprimono piuttosto i nuovi spiriti della Chiesa contemplante.

Prima ancora che Erasmo e Lutero levassero la loro voce contro gli abusi e la mondanità dell'umanismo ecclesiastico, questo proposito di resistenza e di rinnovamento, preparatore della controriforma cattolica, si era formato in alcuni animi austeri; segnatamente nei seguaci del Savonarola, la cui immagine Raffaello aveva osato introdurre (certo consenziente Giulio II in odio di Alessandro Borgia) nel concilio dei santi della *Disputa*. Gian Francesco Pico della Mirandola, biografo del Savonarola, che alla memoria di lui dedica uno dei suoi primi scritti: *De morte Christi et de propria cogitanda* (1496), nell'altro *De studio divinae et humanae philosophiae* mirava a dimostrare che filosofo può essere solo il vero e sincero cristiano, e in quello *De fide et ordine credendi*, pubblicato nel 1506, illustrava il concetto che la salute dell'anima non si deve attendere dall'umana ragione, sì dalla luce divina. A questo influsso savonaroliano si collegava anche l'umanista cardinale da Corneto che nel libro *De vera philosophia ex quatuor*

doctoribus ecclesiae (1507) rappresentava i filosofi come i progenitori dell'eresia. Lo stesso Egidio da Viterbo si professa seguace del Savonarola, illustra l'Apocalisse, e al modo del martire ferrarese rappresenta con foschi colori le presenti angustie della Chiesa. Dagli atti medesimi di quel Concilio traspare questo bisogno e questo proposito d'intimo rinnovamento spirituale.

Codesto anelito vago ad una più pura vita religiosa già, per così dire, effigiato da Raffaello nella *Disputa*, più manifesto appare nelle immagini di visioni celestiali che si susseguono l'una all'altra negli ultimi anni. Anche in quella è già come un'apertura dei cieli, una rivelazione dall'alto (*oriens ex alto*). Ma questo inno che sale dalla terra al cielo, o la luce di grazia che da questo discende sulla terra, è il motivo fondamentale della *Santa Cecilia*, della *Madonna di Foligno*, dell'*Ezechiele*, della *Madonna di San Sisto*, della *Trasfigurazione*. Dappertutto un aspirare sempre più commosso, un pulsare di un ritmo religioso sempre più vivo dell'anima, un impeto lirico di rapimento e di estasi che più e più la sospinge verso il suo termine oltreterreno. Si aprono le cortine come di un grande scenario nella *Madonna del Pesce* e in quella di *San Sisto*: si affacciano dalla gloria del firmamento i cori angelici nella *Santa Cecilia* e nell'*Ezechiele*: si squarciano le nubi all'apparire del nuovo sole raggianti di luce nell'atto della *Trasfigurazione*. L'arcangelo Michele, dipinto in quelli anni per Francesco I, discende trionfalmente dal cielo a fugare le tenebre diaboliche e disperdere il Maligno. Tutta, dunque, una serie di visioni e di apparizioni sovrumane in quelli anni.

Nè Raffaello era il solo fra i pittori che partecipavano a questo nuovo risveglio di spiriti. Agli stessi anni 1516-18 a cui appartiene la *Madonna di San Sisto*, come risulta dal dialogo *L'Aretino* di Lodovico Dolce, appartiene altresì l'*Assunta* del Tiziano, questo incomparabile inno ditirambico di esaltamento spirituale, a cui pare irridere Sebastiano del Piombo ⁽¹⁾; il Sodoma in quelli anni dipingeva in S. Domenico di Siena il *Rapimento di Santa Caterina*, il Correggio apriva nella cupola nel Duomo di Parma una grandiosa visione di Paradiso.

(1) BOTTARI e TICOZZI, *Lett. pitt.*, I, p. 521.

Egli è che la parola della Riforma trovava una disposizione in molti animi che, pur opponendosi al penetrare delle sue dottrine fra noi, le andavano in certo modo incontro; o meglio le andavano sì contro, ma per opera di questa stessa riconosciuta necessità di rigenerare dall'intimo la vita religiosa e di correggere il costume ecclesiastico. La maggior solennità data al culto da papa Leone, l'impulso alla rinnovata musica sacra; tutti questi espedienti, di cui dà una idea il Sadoletto nel Commentario alle *Lettere ai Romani*, miravano a cotesto fine. Allora si costituì quella Confraternita dell'Oratorio del Divino Amore, che adunavasi nella chiesa di S. Silvestro e Dorotea in Trastevere, alla quale soprintendeva il Sadoletto umanista, e appartenevano il Contarini, il Caraffa, poi papa Paolo IV, Gaetano Thiene, e per la quale appunto Raffaello dipinse o disegnò la *Madonna del Divino Amore* ora a Napoli. Allora anche la poesia latina, già figlia dell'Umanismo, che aveva trattato fin qui motivi mitologici, quando col Fracastoro non toccava argomenti men che puri, si volse a celebrare soggetti religiosi; e come il Sannazzaro, cantore già dell'Arcadia nel 1521 scriveva il *De partu Virginis*, così il Vida, già sotto papa Leone, componeva la *Cristiade*. Il breve di Leone X al Sannazzaro, di cui fu estensore il Bembo, esalta in lui il nuovo David che aveva abbattuto il redivivo Golia della Riforma, e liberatane la Chiesa. Ora Raffaello, amico del Sadoletto, e di molti altri membri di quel Sodalizio, deve aver sentito in sè l'influsso spirituale che da codesto centro largamente si diffondeva. Chi tenga presente il Commento del Sadoletto alla *Lettera ai Romani*, meglio intende gl'ideali ond'è ispirata la *Trasfigurazione* e la poesia religiosa che ancora ne esala.

Così i poeti maggiori dell'età nostra ci hanno messi sulla via per meglio intendere l'anima e l'arte del confratello loro grande, anticipando ed integrando l'opera della critica. Quella sana giocondità che ne emana è come un'acqua di giovinezza perenne, e per noi moderni tanto più salutare. La stessa morte prematura del divin giovine perde ogni aspetto tragico e si converte in simbolo di resurrezione e d'immortalità. Poichè se Raffaello muore, come nasce (e non è leggenda, ma storia accertata oramai) nel Venerdì Santo, egli, come il Cristo, compare per risorgere. E nella Pasqua seguace squillano giulie, a distesa, tutte

le campane della resurrezione e della gloria: squillano per lui come per Fausto, tornante alla vita nella festività del risorto: squillano per Dante, che ascende in quei giorni ai cieli e si rinnova in ispirito: squillano per Parsifal, che nell'incantesimo del Venerdì Santo come vede fiorire intorno a sè da ogni parte la primavera, si sente chiamato dall'imminente festa solenne a nuova vita: squillano, infine, dal suo castello natio annunzianti il risorto, al Carducci, che da quel suono è richiamato alle care memorie della lontana fanciullezza, mentre vede di tutti i fiori ammantarsi la terra rinnovellata, quasi una divina promessa di vita imperitura.

XV.

L'OPERA DI GIORGIO VASARI E IL SUO SIGNIFICATO CIVILE

Dell'opera di Giorgio Vasari scrittore si può dire che, per importanza nazionale e per significato civile, sia delle più alte fra quante apparvero lungo i secoli della nostra letteratura: e bene sta che il quarto Centenario vasariano coincida col Cinquantennio della patria restituita e reintegrata nel suo capo, Roma. Non bastava che il genio italico, nel periodo magnifico del Rinascimento, si fosse manifestato con tanta potenza di luce per tutte le vie dell'arte; e che per queste avesse portato il nome e la gloria artistica d'Italia, quasi face alta e lungisplendente, in mezzo alle altre genti che appena allora nascevano alla vita civile. Ci voleva un documento in cui fosse solennemente e durevolmente consacrata, per virtù di parola sapiente ed esperta, la multiforme grandezza delle arti del disegno — la maggiore, forse, e la più veramente nostra gloria — conseguita da noi in quel periodo di germinazione dell'età moderna. Il qual documento che riesci monumento, valse non meno dell'opera stessa degli artefici a diffondere l'ammirazione per la nostra magnificenza artistica e per la nostra genialità e potenzialità creatrice. Sorta col proposito di adunare le memorie antiche e di celebrare le glorie artistiche, specialmente toscane, l'opera della sua composizione si stese, quanto potè più diligente e perfetta, a tutte le parti d'Italia nelle quali la gentil pianta dell'arte aveva dati fiori di grazia e frutti maturi di gloria. Onde quella che altri potè discernervi ineguaglianza, non fu — come ingiustamente da qualche antico si disse — angusta parzialità regionale, bensì l'effetto naturale ed inevitabile di ragguagli insufficienti avuti dal Vasari sulle scuole non toscane, delle scarse notizie fornitegli dai suoi amici e coopera-

tori, a cui non potè supplire bastevolmente la sua propria e ripetuta ispezione dei luoghi e delle cose. Ma il proposito espresso, e innanzi la seconda impressione giuntina delle *Vite* adempiuto, di « rivedere » in ogni parte d'Italia le opere dei maestri e i monumenti, rivela la nazionale larghezza del pensiero dello storico aretino; e gli effetti ne sono visibili nell'opera sua, nelle parti non ben proporzionata bensì, ma non mai ingiusta o partigiana.

Così fra le due cime sublimi entro cui si stende la montuosa catena della nostra letteratura nazionale, la *Divina Commedia* ed i *Promessi Sposi*, le *Vite* del Vasari segnano al traguardo critico, secondo me, uno dei punti più eccelsi, una delle vette più serene. E dico così, perchè l'opera possente del Machiavelli spesso *caput inter nubila condit*; quella grandissima di Galileo tocca le severe e universali regioni della scienza; quella del Vico si dilata negli ampi orizzonti della storia dell'umanità. Nessun'altra è forse ad un tempo così nazionale per la sua materia, e per lo spirito così moralmente e civilmente educativa come quella del Vasari; a quella guisa che gli edifici costruiti da lui architetto, dalla Loggia di Arezzo agli Uffizi di Firenze, spirano un non so qual senso di civile solennità e magnificenza.

Ora, se guardiamo da vicino lo storico dell'arte e lo scrittore (scrittore, dico, non come prosatore e stilista, ma in quanto ha virtù di rappresentare al vivo le cose e i tempi, e di animare la materia che tratta), ci verrà fatto meglio d'intendere codesto valore educativo dell'opera sua. Dopo un periodo in cui le notizie vasariane, anche quanto ai maestri primitivi, vengono accolte e riprodotte quasi senza alcuna riserva o lavoro di critica — periodo che va da Raffaello Borghini fino al Baldinucci biografo e continuatore — la critica, nel campo della storia dell'arte italiana, comincia veramente col Milizia per l'architettura, col Lanzi per la pittura, col Cicognara per la scultura. I varii annotatori e commentatori del Vasari, che si succedono dal Bottari e dal P. Della Valle fino ai curatori della edizione del Le Monnier e al Milanese, cercano di correggere e rettificare colle indagini archivistiche e col l'aiuto dei documenti storici meglio decifrati le spesso inesatte notizie vasariane. Altri invece, più di recente, si misero per la via, non meno malagevole, della critica stilistica. Tali il Morelli (Lermolieff), il Cavalcaselle, il Richter, il Bode, il Venturi, per non citarne che alcuni.

Due vie codeste, che non sempre s'incontrano, e i cui seguaci spesso si combattono con acrimonia; gli uni discreditando la critica documentaria dei fatti come poco attendibile, o solo accettabile *cum grano salis*; gli altri tacciando la critica stilistica di poca solidità e di fallacia, come quella che in gran parte dipende da una veduta soggettiva.

Due formule unilaterali, come si vede, che dovrebbero essere complementari l'una all'altra per darci non soltanto in generale un'opera di critica compiuta, ma in special modo per provvedere dell'opera vasariana una edizione d'ogni parte perfetta, che al corredo dei documenti unisca la diretta riproduzione e la illustrazione comparativa delle opere. E tuttavia anche oggi, dopo l'edizione del Milanese e dopo un nobile saggio dato dal Venturi di una edizione critica sintetica, documentaria e illustrativa insieme, noi siamo sempre ai due criteri e metodi opposti e divisi: e gli ultimi editori stranieri (poichè la edizione critica del Vasari iniziata dalla casa Bemporad, oltre ad essere ineguale nelle diverse parti per valore critico, è rimasta incompiuta) l'inglese Richter ⁽¹⁾, il Gronau ⁽²⁾ e Carlo Frey ⁽³⁾, si attengono gli uni piuttosto all'analisi delle maniere degli antichi artefici, quest'ultimo principalmente alla critica delle fonti e dei documenti; nella quale, preparato com'è largamente dalle precedenti ricerche, si mostra indubbiamente peritissimo, ma insieme anche forse troppo aspro e spesso ingiusto censore di altri critici italiani e stranieri, là dove, trattandosi d'arte e di alte cose, si vorrebbe serena equanimità di giudizio e rispettosa nobiltà di critica. Eppure il Vasari medesimo aveva dato l'esempio, per quanto lo consentivano i tempi e la cultura sua, del come si possa congiungere alla ricerca delle fonti storiche la comparazione delle maniere usate dagli artefici, quella che oggi si dice analisi stilistica. Nessuno era, difatti, meglio disposto di lui, artista insieme e familiare dei maggiori eruditi del tempo suo, a discernere con occhio sereno e sicuro la diversità delle forme artistiche e il loro valore storico e tecnico. « Volevaci — scrisse Cesare Guasti — un uomo dalla natura largamente favorito

⁽¹⁾ RICHTER, *Notes to Vasari's Lives of the painters*, London, 1912.

⁽²⁾ GOTTSCHESKI und GRONAU, ed. *Vasari*, Strassburg, 1916.

⁽³⁾ « *Le Vite di G. V.* » mit kritischen Apparate, herausgegeben von KARL FREY, I, München, 1911.

e a cui la bontà de' tempi non fosse al tutto mancata; che avesse avuta intelligenza perfetta dei più vecchi maestri, conosciute le loro pratiche, le maniere, i costumi: a cui finalmente fossero abbondate le occasioni di operare e che avesse in più di un'arte operato ». Ora con quanta industria il Vasari cercasse dai suoi corrispondenti ed amici d'ogni parte d'Italia notizie e ragguagli sugli antichi monumenti e sui vecchi maestri, risulta anche dalle recenti e solerti ricerche dello Scoti-Bertinelli e del Kallab ⁽¹⁾; e soprattutto dalla edizione del carteggio vasariano, accresciuto delle carte dell'archivio Rasponi-Spinelli, che, preparata dal Frey, è stata pubblicata postuma per cura del suo figlio ⁽²⁾. Come per la edizione torrentiniana del 1550 ebbe dal Giovio, dal Caro, dal Tolomei e dagli altri eruditi del circolo romano del cardinal Farnese incitamenti ed aiuti formali, così per la seconda redazione giuntina, diciotto anni dopo, alla Corte di Cosimo dei Medici, specialmente Vincenzo Borghini e il Pitti, ai quali conviene aggiungere Cosimo Bartoli e il Varchi, lo sovvennero non soltanto di aiuti formali sì anche gli fornirono in gran copia notizie d'ogni genere. Egli stesso, il Vasari, dette opera a provvedersi di documenti per quel che concerneva i più antichi artefici; ed ebbe a guida oltre i *Commentari* del Ghiberti, i *Ricordi* del Ghirlandajo, il libro d'Antonio Billi, il libro del Cennini, i *Ricordi* di vecchi pittori, e forse anche il *Memoriale* dell'Albertini.

Ma coll'occhio esperto dell'artista egli poi seppe mirabilmente (ciò che non avrebbero potuto i suoi cooperatori) riconoscere « i modi, le arie, i tratti e le fantasie de' pittori e degli scultori » in modo da potere, con un esame comparativo, più sicuramente attribuire a ciascun artefice le opere sue. Potè sovente anche qui cadere in errore; e la critica moderna ha dovuto — e spesso con troppo acre spirito di censura — rettificare non poche delle sue attribuzioni. Ma nessuno prima di lui nè dopo di lui fino al mirabile Lanzi seppe adoprare con tanta perizia e sagacia il delicato strumento dell'analisi intrinseca delle opere d'arte, e del giudizio comparativo sul merito loro. « Si riconosce alla maniera », è una espressione che ricorre sovente nelle antiche biografie, dove non lo soccorrevano le cronache e le notizie del tempo. Quando poi lo sto-

⁽¹⁾ *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa, 1905; KALLAB, *Vasari-Studien*, Wien, 1908.

⁽²⁾ *Carteggio di G. Vasari*, ed. critica di C. FREY, München, 1923.

rico-artista viene avvicinandosi colla narrazione all'epoca sua, o descrive la vita artistica del suo tempo, ecco che il suo stile via via, per naturale virtù di sentimento, s'inalza, e la sua parola ci fa rivivere in mezzo alla vita grande, allo splendore fastoso delle repubbliche e delle corti intorno alle quali ferveva l'opera luminosa e multanime delle arti. Qui veramente la parola sua è grande e meravigliosa come la vita che ritrae con tutta la sua opulenza e magnificenza. Allora non più la bonaria, popolana dicitura del cronista delle prime *Vite*, e nemmeno la ricercata e pretensiosa solennità moraleggiante di alcuni di quei Proemi, dovuta in gran parte alla penna del Giovio, del Borghini (come ci dice il Carteggio del Vasari con lui) o di altri eruditi umanisti. L'andatura commossa e vivace del periodare acquista ora l'evidenza pittoresca dell'opera d'arte che descrive, come pel *San Giorgio* di Donatello, ora la vera e spontanea solennità d'accento che risponde alla grandezza dell'evento narrato; o ci parli del concorso per le porte di San Giovanni e della costruzione della cupola, a cui ci fa sentire come l'anima di tutta la cittadinanza partecipi; o ritragga la vita grandiosa e magnifica che, in Roma, l'eterna, si svolge intorno alla Corte di Giulio II, di Leone X o di alcuno dei loro successori. Pittrice è poi la sua parola se colla gaiezza d'un novelliere ritragga le burle piacevoli e la vita gioconda delle Compagnie degli artefici fiorentini, e lo splendore della vita veneziana in cui si muovono le figure di Giorgione, del Morto da Feltre, e di Tiziano; o se, commosso, ci descriva le ultime ore di Raffaello e lo sgomento dei suoi discepoli e di tutta Roma, o ci faccia sentire la sete viva e la bramosia di tanti artefici per vedere e studiare le antichità di Roma e le nuove meraviglie vaticane di Raffaello e di Michelangiolo, o, infine, riferisca i giudizi e i sentimenti di quel « suo raro e divinissimo vecchio ». In quelle pagine veramente la parola del Vasari par quasi ispirata, ed attinge altezza e dignità di un'opera civile. Poichè se per lui dalla Toscana, e specialmente da Firenze, muove il rinascimento delle arti, Roma è pur sempre il termine verso cui conducono tutte le vie dell'arte, il segno verso cui, come istintivamente e per un tacito e mirabile consenso, tendono tutte le anime grandi, anelanti alla bellezza e alla grandezza antica: da quando Filippo e Donato, nei primi anni del Quattrocento, andavano cercando le « anticaglie » romane, e misurando e disegnando edifici e ruine o ritraendo pili antichi e sculture, fino a quando, quasi

due secoli dopo, trovandosi il Vasari in compagnia di Francesco Salviati, « acciò che avesse ciascuno di noi i disegni d'ogni cosa, non disegnava il giorno l'uno quello che l'altro, ma cose diverse: di notte poi ritraevamo le carte l'uno dell'altro, per avanzar tempo e fare più studio; per non dir nulla, che le più volte non mangiavamo la mattina, se non così ritti e poche cose ».

Ora in questo sentimento alto, in questo ardor vivo per l'arte che trascina sì lunga tratta di nobili spiriti da ogni parte d'Italia e specialmente da Firenze, primavera fiorita dell'arte, verso la gran madre Roma ove dell'arte maturavano i frutti meravigliosi, in questo spirito di emulazione e di ammirazione per le cose grandi, sta la ragione di quello che dissi significato civile dell'opera vasariana, e il segreto della sua efficacia pedagogica. Io ho sempre augurato che il libro del Vasari corra per le mani dei nostri giovani molto più che anche oggi non accada: e non per antologie o raccolte di « capricci e aneddoti di artisti », ma nella sua integrità. Perchè a noi potrà repugnare talora la cortigianesca adulazione che qua e là vi appare, triste abito di tempi servili i cui funesti effetti sentirono anche le arti; naturali figlie della libertà che sotto il mecenatismo principesco a poco a poco si contaminano e degenerano. E servile fu l'arte non solo nelle corti ma nelle scuole, dove seguì le orme del terribile Michelangiolo: spirito disdegnoso di cotal gregge di mediocri e goffi suoi imitatori, come egli stesso li chiamava. Potrà anche dolerci, nel legger le *Vite*, che il Vasari largitore di lodi a tante opere di antichi maestri non dubitasse poi di manomettere gli edifici di Fra Sisto e di Arnolfo, e di atterrare in essi gli antichi dipinti, per compiacere al suo signore. Ma quell'aperta bontà dell'animo che traspare da molte sue pagine, e gli consente di esser giusto estimatore anche di acerbi avversari come il Cellini, il Bandinello e Federico Zuccari; quel sentimento di riconoscenza non solo pei suoi protettori ma anche per quanti dettero a lui i primi semi dell'arte; quella cara reverenza pei vecchi, e l'animatrice benevolenza pei giovani; quel disgusto che talora lo assale della vita cortigiana, e gli fa desiderare la solitudine e gustare la pace dell'eremo e il conversare coi vecchi romiti di Camaldoli fra le profonde ombre dei « diritti abeti » e lo scorrere delle alpestri acque chiarissime; tutto questo, e quant'altro di nobile e virtuoso sentire spira dal libro delle *Vite*, dispone gli animi a

innamorare delle virtù così caramente ed altamente celebrate dal biografo, ad accendersi di un fervido desiderio di gloria e di opere magnanime, ad amare vivamente una patria, la cui pura grandezza nelle arti, segnata già nei monumenti, veniva ora per opera di lui ricordata alle generazioni venture colla eloquenza della parola. Di quella patria egli pure un giorno scrisse: esser empia cosa « veder consumare l'affannata, la misera Italia, già tanti e tanti anni inferma... » e tritolata ⁽¹⁾ e dileguarsi anche quella tenue speranza « che ne' poveri popoli era rimasta, flagellati dall'angharie spagnuole, dalle fidanze franciose e dalle promesse ecclesiastiche ».

⁽¹⁾ *Carteggio*, ed. cit., p. 52.

XVI.

UNA NUOVA EDIZIONE CRITICA DEL VASARI

Delle *Vite* vasariane, a noi italiani documento solenne per civile e nazionale significato e per alta efficacia educativa come poche altre opere della nostra letteratura, alla storia dell'arte moderna fondamento primo, comparabile solo a quello che la *Periegesi* di Pausania è per la storia dell'antica arte classica, era desiderata, e in parte è ancora attesa, pur dopo tanta opera di ricerche, una edizione criticamente condotta sulle due originali Torrentiniana e Giuntina, e corredata di tutti i sussidi delle indagini documentarie e delle fonti scritte, ed accompagnata ed illustrata dalla riproduzione delle men note fra le opere degli artefici.

Ed era augurio degli studiosi che questa edizione monumentale fosse impresa d'italiani; dopochè il Venturi nel 1896 ne aveva dato un ottimo saggio pubblicando i due testi e illustrando le *Vite* di Gentile da Fabriano e del Pisanello, e dopo che una pubblicazione completa delle *Vite* con nuovi commentari era annunciata, e già forse iniziata, la quale avrebbe integrate coi nuovi documenti e ricerche di eruditi, le precedenti italiane dal Bottari e dal Della Valle fino al Milanese, ed arricchito il testo reintegrato con opportune figurazioni illustrative. Così ingente opera, che sollecitiamo nostra per l'onore nazionale, dovrebbe riuscire la sintesi di due diverse e spesso contrastanti direzioni di critica non facili a comporre: la critica storica e documentaria che ricerca fonti e notizie sugli artefici, e la critica stilistica che delle riproduzioni delle opere meglio si giova per le sue analisi comparative.

Nè a soddisfare questo desiderio di tanti o a supplirvi, pare ancora bastevole l'opera della critica straniera, che tanto ha contribuito ad illustrare il Rinascimento delle nostre care arti; chè mentre le note

vasariane dell'inglese Richter o quelle del Gottschewski e Gronau si fondano principalmente sulla analisi stilistica, la edizione che imprese con sì lunga preparazione ed autorità il tedesco Frey, raccogliendo la somma del lavoro proprio e altrui lungo gli ultimi decenni, posteriori alla edizione del nostro Milanese, e molto altro aggiungendo di nuovo, se per tanti rispetti di critica avanzò questa ultima italiana, oltrechè non andò più oltre del primo volume (München, 1911), non rispose – e non si propose di rispondere – all'altra e pur legittima esigenza di un corredo illustrativo, quale si richiederebbe in una ripubblicazione, d'ogni parte perfetta, delle *Vite* vasariane. Ma così come apparve la edizione tedesca del Frey prometteva di riuscire, per copia di documenti e d'indagini critiche, opera veramente segnalata per gli studi storici della nostra arte. E più sarebbe cresciuta d'importanza, se il Frey avesse potuto trarre più largo partito dalle carte vasariane dell'archivio Rasponi-Spinelli, che egli per intervento dell'Imperatore e del Governo tedesco (e sarebbe stato desiderabile che in ciò non fossimo stati prevenuti) ha ottenuto il privilegio di pubblicare per primo ⁽¹⁾. Poichè le carte Vasariane, come si può argomentare dalle notizie che se ne hanno e dalle stesse dichiarazioni del Frey, costituiranno un inestimabile tesoro, comprendente oltre il carteggio del Vasari ora edito integralmente la corrispondenza di eruditi e di artisti (fra cui Michelangelo) con lui, i diarii dell'artista biografo, ed altri siffatti documenti preziosi per la storia ed insigni. Intanto di questa primizia ci fu dato qualche saggio in quel primo volume delle *Vite*; del quale giova tener breve parola, dopochè la nobile Arezzo celebrò con legittimo orgoglio di madre il quarto centennio della nascita del suo grande e degnissimo figlio.

Non si potrebbe, in verità, desiderare maggiore fedeltà al testo originale in questa ristampa, che, per proposito critico, forse soverchio ⁽²⁾.

⁽¹⁾ *Carteggio di G. Vasari*, München, Müller, 1923.

⁽²⁾ Noi intendiamo le ragioni filologiche che hanno persuaso il Frey a non modificare l'accentuazione e la dizione dell'originale cinquecentesco, come egli ha fatto con diplomatica esattezza nella edizione dei codici manoscritti del libro di Antonio Billi, dell'Anonimo magliabechiano e del Ghiberti, più che non facessero il Milanese e il Fabriczy. Ma perchè serbare nella stampa moderna l's lunga? Qui non si tratta di un elemento filologico, ma soltanto di una forma tipografica che nulla dice di più alla scienza critica.

evita ogni rammodernamento del testo, atto a renderlo più agevole e leggibile, e si attiene scrupolosamente all'antica lettera. Per la prima volta è presentato integralmente a piè del testo del 1568, quello della *editio princeps* del 1550, in modo da poterli facilmente confrontare; e per la prima volta è commentata la lettera dell'Adriani, con opportuni riferimenti dai luoghi di Pausania e di Plinio, e dei luoghi corrispondenti dell'anonimo Magliabechiano-Gaddiano e del Ghiberti, e con sobrii accenni ai risultati recenti della critica archeologica, dall'Overbeck al Brunn e all'Huelsen; ai quali nomi talora era desiderabile vederne aggiunti altri autorevoli come quello del Pierrot. Il Proemio tecnico a tutta l'opera che è sostanzialmente fattura del Vasari e il Proemio alle *Vite* pel quale, come ora sappiamo, egli ebbe tanti lumi ed aiuti specialmente da Vincenzo Borghini e da Cosimo Bartoli, sono annotati e commentati con sapiente larghezza. Ma chi guardi all'economia di questo primo grosso volume, non tarda ad accorgersi che vi è, per dirla con Dante, del « calcato e pieno »; e che alcune parti sembrano alquanto estranee alla materia, ed altre ne mancano che potevano servire di utile complemento. La serie di notizie derivate (nell'appendice 1) da statuti, libri di conti e protocolli dell'Arte di Calimala, tratte per lo più dagli spogli strozziani, e concernenti S. Miniato al Monte e S. Salvatore, la fabbrica di S. Giovanni e le tre porte, riferita come è qui per disteso anzi che ai luoghi convenienti, turba l'ordine e confonde: perchè prima che si aprano le *Vite* si hanno notizie che si riferiscono all'arte del Tre del Quattro e fino del Cinquecento. E così dicasi per la storia dell'Arca di S. Domenico ⁽¹⁾.

Sarebbe, invece, stata utile introduzione alle *Vite* il raccogliere in una prima parte, o meglio in un volume preliminare, tutte quelle che posson dirsi le fonti scritte del Vasari. Questo io già auguravo qualche anno fa scrivendo (*Rivista Fiorentina*, n. 6, febbraio 1909): « Sarebbe desiderabile che altri adunasse in un volume tutte queste font-scritte, dirette o indirette, del biografo aretino, fino a qui sparsamente pubblicate: come, oltre al Ghiberti e all'Albertini e ad altri più antichi cronisti fiorentini, il libro di Antonio Billi coi suoi derivati (cod. Stroziano e cod. Petrei), il codice Magliabechiano (edito integralmente

(¹) V. le osservazioni critiche del SUPINO nella *Rivista d'Italia*, 1912.

dal von Fabriczy e dal Frey), l'anonimo autore della *Vita del Brunelleschi* colle giunte del codice pistoiese che altra volta io pubblicai (*Archivio stor. ital.*, 1896, e *Pagine d'antica Arte fior.*, Firenze, 1905), i Ricordi di Neri di Bicci e quelli del Baldovinetti pubblicati criticamente dall'Horne, dal Londi e dal Poggi, le notizie tratte da Filippo Villani, dal Landino, e dagli antichi commentatori di Dante, a cui si potrebbero aggiungere le venti Vite d'artefici fiorentini del Gelli edite dal Mancini: così da comporre un volume utilissimo agli studiosi, e quasi proemiale alle *Vite* del Vasari ». Ora, dopo il Milanese e il Fabriczy, nessuno era meglio preparato a questa pubblicazione del Frey; il quale potrà bensì riferirsi alle sue pubblicazioni precedenti, ma non potrà negare che, adunati tutti in un volume, questi precursori fiorentini del Vasari avrebbero formato una opportuna introduzione all'opera, e ne sarebbe escita una edizione manuale conveniente agli studiosi, i quali oggi debbono cercare qua e là queste fonti antiche, disperse come sono in pubblicazioni e periodici di natura e di lingua diversa.

Non è qui il luogo, nè il momento, di imprendere una analisi critica e di entrare in minuti particolari. Ma nelle prime tre Vite che il Frey largamente commenta con acribia ed anche con acrimonia critica, appare già prevalente lo spirito negativo di lui rispetto alle tradizioni accolte e raccolte dal Vasari. L'erudito commentatore potrebbe far sue le parole goethiane: *ich bin der Geist der stets verneint*. E giovi darne qui solo un esempio, senza fermarci sulla questione dell'origine pugliese o pisana di Nicola, o sulla unicità della persona di Arnolfo scultore ed architetto e su altre consimili, accennando solo ad alcuni dei punti più discussi della Vita o leggenda di Cimabue.

L'estrema diffidenza del chiosatore tedesco non pare al tutto giustificata. Se vi è una Vita in cui il Vasari si riferisca a testimonianze antiche, è proprio questa. Non solo il biografo aretino ricollega la tradizione intorno a Cimabue alla parola di Dante e a quella del suo commentatore del primo Trecento, l'Ottimo, ma si riferisce anche ad alcuni *ricordi di vecchi pittori*; sieno questi i ricordi, altrove da lui menzionati, del Ghirlandaio, come suppose il Milanese, o il Libro di Antonio Billi come pensò il Fabriczy, o sieno indipendenti dall'una e dall'altra fonte, come inclina a credere, forse con più ragione, il

Frey. Certo è che una antica tradizione intorno a Cimabue doveva esistere ben prima del Vasari, se anche il Gelli mostra di attingervi per una via diversa da quella seguita dal biografo aretino. Ed all'uso di antiche testimonianze il Vasari aggiunge quella che oggi si dice critica stilistica o studio analitico della maniera e delle forme artistiche; poichè attesta di aver *riveduta* nel 1563, ed ammirata, l'opera di Cimabue ad Assisi.

Questa tradizione fiorentina su Cimabue, come del resto riconosce anche il Frey, risale fino al Trecento; fino anzi ai contemporanei di Cimabue, ed al massimo di tutti, Dante. Ora quando si rimonta ai contemporanei, non si tratta più di tradizione, ma di testimonianza; e nel caso di Dante, di testimonianza sovrana. Che vi possano essere incertezze quanto al contenuto della tradizione, cioè quanto alle opere del maestro, è ben naturale; dato «l'oscuramento» della fama di lui per la luce di Giotto. Ma indizi molteplici ci conducono a confermare quella parte della tradizione, che possiamo direttamente seguire fino all'Albertini (cioè a mezzo secolo prima del Vasari), sui rapporti di Cimabue colla chiesa domenicana di S. Maria Novella. Già questo disdegno che il Frey mostra di avere per le tradizioni orali a cui attinse il Vasari («dicesi»), non è sempre legittimo: specialmente trattandosi, come in questo caso, di tradizioni monastiche, continue e tenaci per loro natura. Di una tavola di Cimabue in S. Maria Novella si ha notizia, benchè indeterminata, in un anonimo commentatore di Dante nei primi del sec. xv che pure doveva essere bene informato, poichè mostra di conoscere i discendenti di Cimabue (Anonimo, *Com.*, ed. Torri, II, p. 187: «et ancora sono vivi suoi discendenti»). Il Vasari stesso può bene averne trovata la notizia in quel «libretto antico» da cui nella vita di Gaddo Gaddi attinge le altre intorno alla fondazione della chiesa di S. Maria Novella: tanto più se esso deve credersi una cosa sola coi «Ricordi di vecchi pittori», dei quali si era valso per la vita di Cimabue. La stessa solenne ed incontestabile testimonianza di Dante sulla grandezza del maestro di Giotto, suo amico, verrebbe ad acquistare nuovo valore se, come alcuni biografi di Dante suppongono, le «scuole dei religiosi», a cui il poeta giovinetto s'addisse, fossero certamente le scuole dei «frati predicatori», le più frequentate sicuramente e le più autorevoli della città. S. Maria Novella sarebbe allora

stata scuola al rinnovatore della pittura e a Dante, che nei suoi giovanetti anni avrebbe raccolti i ricordi della puerizia e della prima educazione artistica del pittore.

Circa la quale non può nemmeno respingersi come una favola la tradizione dei maestri greci, da cui avrebbe appresi Cimabue i primi rudimenti dell'arte. Il Frey medesimo rimane dubitoso: ed a ragione. Il racconto vasariano non può essere inventato di sana pianta; e piuttosto è da credere derivato dal « libretto antico » onde il Vasari trasse altre notizie intorno alla vecchia chiesa di S. Maria Novella. Che alcune tracce di antichi dipinti appariscano anche oggi nella cappella dei Gondi, dove avrebbero lavorato i maestri greci, non mi pare si possa negare al Wood-Brown, come fa il critico tedesco. La finestrella bifora da poco venuta alla luce nella cappella di S. Gregorio appartenente probabilmente alla fronte dell'antica chiesa, mostra quale fosse la linea di questa, e come la parete di fondo anche della cappella Gondi, che è pure su quella linea, possa appartenere al primitivo edificio. Nè senza valore è la notizia dell'antico necrologio del convento (rimessa in luce dal Wood-Brown) intorno a Fra Ranieri detto il Greco, che, ritornato dalla Grecia in Firenze, avrebbe fatto edificare ed adornare un altare in onore del patrono San Luca. Poichè giova ricordare che Luca era il santo dei pittori secondo la tradizione diffusa: e nulla di più naturale che Fra Ranieri avesse condotto seco dei maestri greci a decorare la cappella dedicata al santo pittore.

Per incerta che voglia credersi la tradizione su Cimabue, non sappiamo pertanto donde il Frey abbia tratto gli elementi per affermare, come fa, che Cimabue, oltre Pisa e Roma, ove la sua presenza è attestata da documenti, sia stato ed abbia operato a Siena e a Pistoia: come non sappiamo perchè, ragionando della *Madonna Rucellai* che egli nega, secondo la moda prevalente, a Cimabue dandola a Duccio, dimentichi che le figurette dei Santi nella cornice ond'è recinta la tavola, mostrano una notevole affinità col Cavallini e colla scuola romana nota a Cimabue certamente, se nota a Duccio non sappiamo (¹). Nè crediamo si possa negare senz'altro l'appartenenza a

(¹) V. quanto ne disse ne *L'Arte*, n. 1 del 1907.

Cimabue del Crocifisso ora nel Refettorio di S. Croce, come fa il Frey d'accordo qui col Venturi contro l'avviso del Cavalcaselle, del Thode, dell'Aubert, del Sirèn e del Van Marle, perchè non solo la tradizione risale all'Albertini e al Billi, sì anche perchè le affinità stilistiche cogli angeli della Madonna di Santa Trinità (non Trinità come scrive sempre il Frey) ora alla Galleria fiorentina degli Uffizi, col S. Giovanni del mosaico di Pisa e colla *Crocifissione* nella chiesa inferiore di Assisi, secondo altravolta notai (*Nuova Antologia*, 16 giugno 1908), mal si possono disconoscere ⁽¹⁾.

Come era ben da attendersi da un critico e storico insigne quale il Frey, la recente letteratura critica è stata dovunque da lui messa abilmente a profitto. Per questo rispetto l'opera sua lascia poco a desiderare. Quello che lascia a desiderare alquanto è il tono generale onde egli usa esprimere il suo dissenso e la sua censura, quasi sempre, nella forma, troppo acerba e tagliente. Ora noi ben sappiamo come il campo della storia dell'arte che dōvrebbe essere, trattandosi di così nobili cose, sereno e fiorito, sia oggi malauguratamente terreno irto di spine e campo di battaglia sovente ingenerosa. E che il Frey, nell'esprimere il suo dissenso dai critici e dagli storici viventi, si dimostri spesso assai rude, è cosa che riguarda lui e costoro, i quali potranno, volendo, difendersi dalle sue censure, nel modo che a loro parrà migliore. Ma ci sia lecito dolerci che uomini del passato i quali si chiamarono Cesare Guasti e Gaetano Milanesi e tanto benemeritarono della storia delle arti nostre, sien trattati dallo storico straniero senza la debita venerazione. Il Vasari avrebbe potuto essergli d'esempio imitabile: come quello che non solo si serbò equanime verso acerbi avversari come il Cellini, il Ban-

(¹) Ci sia lecito aggiungere alcuni appunti speciali. La Madonna che nel 1274 Coppo di Marcoaldo dipinse per il Duomo di Pistoia è forse quella appoggiata al pilastro del Presbiterio a sinistra. Il Crocifisso di Coppo, ora nella sacrestia, non fu scoperto ma illustrato dal Bacci. Esisteva — ed era noto — nelle stanze capitolari della Cattedrale. Lo menzionava già il TOLOMEI, *Guida di Pistoia*, 1821, p. 18, che il Frey mostra di non conoscere. Delle due tavole a S. Margherita a Montici presso Firenze, l'una è certamente dello stesso maestro della ancona della S. Cecilia agli Uffizi, non la Madonna, che è assai più antica, e certamente di altra mano.

dinello e Federico Zuccari, ma specialmente per i vecchi mostrò sempre di nutrire sentimenti di rispetto e di amabile devozione: sia che ci descriva Luca Signorelli « vecchietto grazioso e pulito » veduto da lui fanciullo in Arezzo; sia che ci narri di Rodolfo Ghirlandaio che, già vecchio e cadente, si faceva portare nel Palazzo dei Signori per vedere i lavori che il Vasari e gli altri vi conducevano; sia, infine, che parli con reverente animo del « suo raro e divinissimo vecchio », il Buonarroti. Bella e degna corona fanno alla nobile sapienza il rispetto pei contemporanei, la reverenza verso i passati.

XVII.

IL GLORIOSO TRAMONTO DELLA PITTURA ITALIANA

I.

Non è un placido e sereno tramonto quello della pittura italiana nei due secoli detti di decadenza che, dopo Michelangelo e il Tiziano, vanno fino al Tiepolo e più oltre: bensì un ultimo sfolgorio di luce in un cielo già « di torbidi nuvoli involuto »; ma uno sforzo titanico che non è più vera forza; conato eroico di trattenere una vita che ormai irreparabilmente declina all'ocaso. Non l'estrema luce che si spegne a poco a poco con graduale languore: ma una fiamma che lingueggia ad ora ad ora violenta, e si torce talora quasi tragicamente e dibatte, come quella dell'Ulisse dantesco, nella lotta contro la morte che le sovrasta, dopo così lunga e gloriosa giornata.

Un cotal sentimento d'una inevitabile fine che non reca in sè « l'augurio di più sereno dì » dà a queste ultime prove dell'arte che si sente moritura, nella scultura del Bernini e dell'Algardi, nell'architettura del Borromini, come nella pittura del Caravaggio, del Guercino, del Magnasco e di molti altri maestri di quell'età, non più la gioia della fiorente e giovanile creazione, sì piuttosto i sussulti incomposti, le contrazioni spasmodiche dell'agonia. Ma d'un'agonia, giova soggiungere, propria di una vita ancora vigorosa e gagliarda; onde è reso così attraente all'anima moderna, per tanti rispetti conforme ad esso e consona, codesto oscuro periodo dell'arte nostra, fino a qui dalla critica storica pressochè negletto o aborrito.

Così la scuola accademica, fiorita ai primordi del secolo scorso, come i puristi e i preraffaellisti che le succedettero in Italia e fuori, concorsero in comune all'effetto di avere in poco pregio quei due secoli d'arte. Per l'arte pittorica, qualche grande nome emergeva soltanto come isola dalle acque lutulente e stagnanti di quel lago ove

pareva essersi impaludata la viva corrente della grande pittura cinquecentesca. Guido, il Domenichino, i Caracci, l'Albano, Salvador Rosa, Luca Giordano e pochi altri si salvavano soli dalla comune condanna. La nostra critica storica fermava, fino a questi ultimi anni, le sue ricerche sulla soglia del Seicento, nè oltrepassava Michelangelo o il Tiziano o Paolo o il Tintoretto, se non per qualche rara escursione monografica, come quella del De Rinaldis sul Cavallino di Napoli, e l'altra di Lionello Venturi sul Caravaggio, o quella del Molmenti e del Sack sul Tiepolo. Le vaste opere sulla pittura italiana di Adolfo Venturi e già quelle del Cavalcaselle, come gli studi del Morelli e del Berenson, non si spingevano oltre il primo Cinquecento. Anche la critica straniera non aveva dato che qualche monografia sull'urbinate Baroccio, sul fiorentino Furini, sul genovese Magnasco ⁽¹⁾; e solo in questi ultimi anni qualche tentativo sintetico sulla pittura e sull'arte italiana del Seicento avevan prodotto in Germania il Voss e in Francia il compianto Reymond, il quale pochi anni prima della sua morte gloriosa in guerra s'era inebriato del genio berniniano e di quello di Pietro da Cortona ⁽²⁾. Eppure poco più di un secolo fa l'abate Lanzi aveva data una mirabile delineazione della storia pittorica delle varie scuole italiane anche di quel periodo: delineazione mirabile per acume di sicuro giudizio sulle maniere diverse e gli stili dei maestri di quella età, espresso con una precisa aggettivazione che fa parere moderno quel così puro scrittore, che la nostra Crusca si onora di citare fra i suoi: mirabile altresì per la diligenza della preparazione, che consentì al Lanzi di visitare anche i più piccoli e impervi paesi d'Italia (fatica per quei tempi non piccola e non comune), e di fondare quei suoi giudizi sulla «autopsia» delle opere da lui descritte e giudicate, come attestano le note diligentissime che di lui conserva l'archivio della Galleria fiorentina. Ancora oggi la *Storia*

⁽¹⁾ A. SCHMARSOW, *Federico Barocci, Ein begründer der barocksstils* (Abhandl. der Sachs. Gesellschaft, XXVI, 4), Leipzig, 1909; id., *Federico Barrocci's Zeichnungen*, Leipzig, 1911; BÜRKEL, *Francesco Furini* (in *Jahrbuch für Kais. Kunstsammlung*), Berlin, 1908; VALENTINER, *S. Magnasco*, nella *Zeitschrift für bild. Kunst.*, Jan. 1911.

⁽²⁾ M. REYMOND, *De Michelange à Tiepolo*, Paris, 1912; cfr. *l'Art en Europe au XVIII^{ème} siècle* (1^{re} partie), Paris, 1921 (nell'*Histoire de l'Art* del MICHEL, XI volume). Sui pittori del Seicento nelle gallerie romane, cfr. Voss nel *Repertor. für Kunstw.*, 1910, 3 H., 1911, 2 H.

pittorica del Lanzi, salvo le speciali monografie recenti, è, nel suo complesso, quanto vi ha di meglio per quei due secoli della pittura italiana; e può tuttora servire di esempio e di guida a chi, tenendo conto delle più moderne ricerche analitiche, darà opera a scrivere una più compiuta e sintetica storia di quel travaglioso periodo d'arte.

Al discredito e all'oblio in che esso fu tenuto fino a qui, naturale, e fino ad un certo segno legittima, è succeduta la reazione della critica e delle predilezioni del gusto in questi ultimi anni. Delle ragioni che questo nuovo movimento del gusto artistico e del giudizio critico ha nelle condizioni spirituali proprie del nostro tempo avremo più oltre occasione di ragionare. Ma intanto giova premettere che, come suole in tutti i movimenti di reazione, si è trascorsi naturalmente all'estremo opposto; da un ingiustificato « crucifige » ad una infatuazione di « osanna » esaltatrici; o come oggi si direbbe, da una « svalutazione » assoluta o quasi a una « supervalutazione » illegittima. Critici d'arte del valore di Corrado Ricci e del Colasanti, dell'Ogetti e dell'Angeli, del Muñoz e del Malaguzzi Valeri, hanno indulto a questo vezzo del tempo, che non è la sola giusta rivendicazione di valori dimenticati: nè all'andazzo hanno saputo sottrarsi, ed anzi ne sono stati travolti, alcuni critici d'arte toscani, sebbene essi abbiano di continuo sotto gli occhi tanta fiorita di esempi di un'arte sana e sincera, e, nella sua composta sobrietà di forme, vitale e gagliarda. Di questa nuova voga non si è mancato di cercare la giustificazione. Uno degli ordinatori sagaci della Mostra fiorentina scrive: « L'apprezzamento delle opere d'arte segue, come una moda qualsiasi, un'evoluzione per cui dopo un certo numero di anni forme e concetti deprezzati tornano in onore, ed altri già soverchiamente esaltati passano in guardaroba per poi riapparire sotto nuova luce che ai contemporanei appare sempre la giusta, dietro le insegne di nuove teorie estetiche pronte a tramontare ben presto esse pure ». Non si potrebbe essere, davvero, più relativisti di così nel concetto e nella sua adeguata espressione. Siamo sulla soglia dello scetticismo, o per lo meno nella piena rinuncia ad ogni criterio comparativo e valutativo, senza il quale la critica storica, che è scienza dell'umanità, in nulla più si distingue dalle scienze fisiche per le quali tutti i fenomeni s'equivalgono. Ora la storia non può essere una narrazione impassibile e indifferente (un « *adiaphoron* », come dice-

vano i Greci): perchè i fatti umani hanno diverso valore, e il giudicare questa diversità è ufficio proprio della storia, e sua ragion d'essere. Non si tratta già « d'intransigenza ruskiniana ». Si tratta di discernere, con un criterio che senza pretendere all'assoluto vuol essere obiettivo e fondato sulle leggi della natura, un'arte sincera e spontanea per l'universalità dell'ispirazione che la anima e che la sostiene quale è quella del Tre e del Quattrocento, o quella che ha conseguito ormai la piena maturità della forma e l'equilibrio nella composizione nel Cinquecento, da questa dei due secoli seguenti che cerca di compensare o nascondere col macchinoso, col declamatorio, col manierato, o, come il Burckhard disse, con un crescendo fortissimo, il vigore che le vien meno e l'ispirazione che le manca, colle virtuosità artificiose e ricercate dal magistero tecnico. Anche la vecchiezza, si sa, ha i suoi doni. Ma sarebbe opera di gusto degenerare, e vano conato, il volerli commutare con quelli divini della giovinezza creatrice, e della possente e virile maturità.

Più temperato ragiona lo Schmarsow, come era da aspettarsi da un così fine studioso dell'arte specialmente del Quattrocento fiorentino e di Raffaello. « L'ammirazione esclusiva pel Rinascimento, egli scrive ⁽¹⁾, e la predilezione unilaterale per gl'inizi artistici del primo medio evo non debbono impedirci la libera visione d'altre epoche storiche ». Senza dubbio. In grazia del metodo e dell'educazione storica, la critica moderna può oggi intendere e pregiare debitamente le varie forme dell'arte di tutti i popoli e di tutte le età, dalle manifestazioni più arcaiche agli estremi conati dell'arte declinante e non più vitale: e meglio comprendere la mutua azione esercitata dalle varie scuole e tendenze diverse nei confini di una nazione, e quella che procede dagl'influssi stranieri, come nel secolo in cui dominano anche sulla pittura italiana il Rembrandt, il Van Dyck, il Rubens e il Velasquez. Ma per questo appunto, cioè per questa sua maggior capacità di comprensione e di comparazione, la critica moderna può anche meglio misurare i meriti e le deficienze artistiche di una età come è questa dei due secoli di crisi

⁽¹⁾ SCHMARSOW, *F. Barocci*, p. 3 segg. Vedasi, invece, a quali espressioni iperboliche d'entusiasmo si abbandona anche l'egregio compilatore, credo toscano, del Catalogo della Mostra fiorentina.

e di dissoluzione, in cui vien meno la virtù originale e creativa, oramai sostanzialmente esausta dopo la titanica opera di Michelangelo e le sottili virtuosità degli ultimi Veneti.

Certamente anche in questo periodo dei due secoli, così l'uno dall'altro diversi, il gran secolo matematico della scienza e delle guerre di religione, e l'altro delle accademie letterarie e dell'Arcadia, il secolo della violenza e quello della raffinata grazia, non mancano gli avanzamenti in alcuni aspetti tecnici della pittura italiana. La maestria sapiente e potente dei lumi e delle ombre di cui è inauguratore e sovranano il Caravaggio; la ricchezza opulenta della tavolozza di Pietro da Cortona e di Luca Giordano; il sapiente magistero dei rapporti cromatici e le abilità coloristiche del Crespi, di Orazio Gentileschi, del Piazzetta, del Ghislandi, del Guardi, fino agli splendori di orientale e celestiale zaffiro del Tiepolo, sono indubbiamente progressi inestimabili delle nuove esperienze pittoriche. Quelle superbe prospettive architettoniche, quelle rappresentazioni di classiche ruine che formano lo sfondo di scene cittadinesche o campestri: quegli'interni di chiese grandiose di Roma o di opulenti palagi veneziani, danno alla pittura di quei due secoli carattere di monumentalità sontuosa e solenne: mentre le scene idilliche, mitologiche o realistiche, dall'Albano in poi, sono come oasi di riposo e di grazia, ove la figura umana, sia essa S. Girolamo, o Europa rapita, o Diana venatrice, è circondata da un quadro di paese in cui l'occhio e l'animo affaticato ha ristoro da tanti spettacoli di martiri di santi, di stragi e di eccidi, di estasi morbose e di piaghe ostentate, di fasto opulento o di miseria pezzente e di avvillimento umano. E sono altresì segno visibile d'una più ampia visione dell'universo a cui scienze nuove avevano allora aperte le vie. Nelle cupole decorate di rapimenti e di glorie celestiali, o nelle volte di sale grandiose e superbe in cui sfolgorano le divinità dell'Olimpo, o navigano ora gli angeli, ora le figure allegoriche delle Muse e delle Grazie, si alternano le nubi aeree cogli spazi luminosi dei cieli che Galileo aveva rivelati infiniti alle menti mortali; dando alla pittura quasi nuove dimensioni di profondità inaccessibili e di vertiginose altitudini, che dalla divina cupola del Correggio a Parma, per le decorazioni di Pietro da Cortona nelle aule dei Pitti o di Luca Giordano nella Sala del Palazzo Mediceo, del Domenichino nella cupola di S. Andrea della Valle

a Roma, o del Lanfranco nel Gesù e nel San Gennaro di Napoli, conducono fino alle celestiali e insieme teatrali meraviglie veneziane del Tiepolo.

Nè si può dire che il disegno in generale, lungo questi due secoli, abbia perduto di vigore e di sicura fermezza; o, se ciò è avvenuto, non è stato che per un lento e graduale processo degenerativo. Molti di questi maestri hanno una tale padronanza della forma umana, che ne fanno, per così dire, quello che vogliono. Scorci i più arditi, contorcimenti i più violenti, danno ai gruppi umani in cielo e sulla terra una agitazione convulsa nella quale la virtuosità formale, la bravura del maestro ha modo di sfoggiare con ostentata teatralità macchinosa tutta la sua inesauribile novità di partiti e di espedienti. A poco a poco, però, le forme che hanno ancora la saldezza del Cinquecento, si decompongono, le linee si sformano, vacillano le figure, i panneggiamenti acquistano le rigide squadrature del cartone o le durezza angolose della pergamena, o ingombrano con i loro avvolgimenti e opprimono col loro peso la figura umana, o si snodano in attorcigliati svolazzi. Dal disegno fermo e sicuro di Guido, del Domenichino, dello Stanzioni, del Sacchi, del Maratta (per non parlare dei toscani, sempre, anche in tanto disfaccimento, sobrii ed equilibrati, come il Cigoli e l'Empoli) si passa gradualmente alle forme che si disfanno e si sciolgono in Mattia Preti, nel Lys, nel Baciccio, nel Ricci, nel Bazzani, nel Morazzone, nell'Assareto, nel Feti. Quei possenti giuochi di luce notturna (che oggi si direbbero quasi effetti luminosi di magnesio) che plasmano e rilevano nella loro saldezza le forme umane, inaugurati dal formidabile Caravaggio e continuati dal Guercino, dai Caracci, dal Bonito, dal Cavallino, dal Crespi e da tanti altri, s'intorbidano e s'infoscano sempre più, finchè si arriva alle tinte cineree e alle luci apocalittiche di Mattia Preti, del Battistello, del Magnasco.

Il barocco potè non essere un delirio, come di quel secolo disse l'Alfieri: ma fu, certo, uno sforzo in cui si va smarrendo il senso della costruzione armoniosa, dell'equilibrio organico e della grazia; o quest'ultima si denatura in leziosità malsana e a lungo andare sazievole, come sovente nel Dolci e nel Sassoferrato o nei pastelli di Rosalba Carriera. Sforzo di fantasia, che non sempre equivale a ricchezza di fantasia:

perchè non è ricca fantasia quella che si muove senza freni. Quando io spezzo capricciosamente le linee salienti di un frontespizio e di due linee convergenti ad angolo cuspidale, ovvero di due curve centinate ad arco faccio due corna ritorte come sulla fronte della chiesa che s'anida, deturpandolo, nel tempio d'Antonino e Faustina al Foro Romano, mi sarà poi lecito abbandonarmi a qualsiasi licenza, ad ogni inverosimile bizzarria architettonica, che dia bando ad ogni idea di costruzione organica e coerente nella compagine sua. La potenza vera della fantasia inventrice a fine di bellezza sta, invece, nel muoversi liberamente entro certi termini segnati a noi dalla natura e da questa passati all'arte grande e sincera; e per entro la loro cerchia, che non è di soffocamento ma d'incitamento, trovare nuovi partiti di raccordi lineari, di masse, di rapporti cromatici e così via.

Ora il getto veramente vitale e creatore dell'arte originale, se anche in qualche ordine di valori tecnici vi hanno mirabili acquisti, è ormai venuto meno, salvo nei grandissimi, in questo periodo. La massa di questi pittori ostenta una forza che non ha, un sentimento che non prova, nonostante le restaurazioni ascetiche dell'età della Controriforma da cui deriva; come nella poesia del Tasso, così nella pittura del Seicento, simula una parvenza nuova di spiriti religiosi; e si manifesta in una violenza di forme, di atteggiamenti e di contrasti che ha qualcosa di un vano richiamo al passato, quand'anche non ci fa pensare alla insurrezione d'una democrazia sovvertitrice, non organatrice.

Tutto questo non esclude punto che noi dobbiamo studiare da vicino e con amore (e non soltanto perchè la patologia ha la sua ragione d'essere accanto alla fisiologia) la storia pittorica di questi due secoli d'arte in cui il primato della pittura passa dall'Italia ad altri paesi e specialmente alle Fiandre e alla Spagna, e in parte anche alla Francia; sebbene dia ad ora ad ora anche fra noi lampi di luce vivissima. La bellissima Mostra di Palazzo Pitti ⁽¹⁾ giovò sommamente a illuminare a molti che la ignorano quest'epoca oscura per l'arte e tragica per la vita civile e politica d'Italia, a preparare per gli studiosi gli elementi

(¹) V. la *Introduzione*.

di una storia critica di essa, mettendo in rilievo alcuni artefici finora ignoti o mal noti, e a contatto nuovo fra loro maestri di tendenze e di scuole così diverse, e dando modo di discernere così i creatori dagli imitatori ed eredi.

2.

Le difficoltà che aveva da superare la benemerita Commissione ordinatrice erano molteplici e grandi. Il trascegliere e l'ottenere da tutte le parti d'Italia, e specialmente dall'estero, da enti pubblici e da privati cittadini, queste in gran parte tele delicatissime; il provvedere alla loro più accurata e sicura spedizione, richiese infinite cure, lunghe e spesso malagevoli trattative, animo ad assumere le gravi responsabilità, e a fornire le costose garanzie e gli affidamenti richiesti. Senza dubbio sarebbe stato ben più malagevole ottenere, specie dagli stranieri, un contributo ad una Mostra che riguardasse la pittura italiana del Quattrocento: e le Direzioni della National Gallery, del Louvre o del Museo Federiciano di Berlino, difficilmente si sarebbero indotte ad inviare, sia pur temporaneamente e con tutte le debite cautele, opere di Fra Filippo, di Pier della Francesca o di Giambellino, anzichè una tela del Piazzetta, del Solimene o del Guardi. Ma appunto perchè così poco curata ed esplorata quest'arte, l'andare scovando in collezioni private, italiane ed estere, in chiese oscure di Roma o di Venezia, opere quasi invisibili o dimenticate ed alcune anche incognite, ha richiesto un'opera sagace e senza fine commendevole nel Comitato ordinatore.

E se la magnificenza delle sale dei Pitti, colle loro aperture sui ridenti ed ameni verzieri di Boboli e colle spaziose visioni di Firenze distesa nella conca fluviale, cui danzano in giro i colli da Bellosguardo a Fiesole come in un rito nuziale, forniva certamente a queste opere, *undique collecta*, una degna cornice ed una ospitalità signorile di incomparabile bellezza quale altrove non era lecito sperare, anche il disporre in quelle sale così diverse di stile, così variamente e non sempre convenientemente arredate per una esposizione pittorica come questa, segnatamente quanto ai fondi delle pareti dai colori spesso stridenti e violenti sulle quali era difficile sovente trovar la luce e col-

locare i quadri: tutto questo, dico, e la brevità del tempo assegnato, fece dell'opera ordinatrice una impresa che si può dire prodigiosa. Dalla quale poi sono venute fuori inaspettate rivelazioni di artefici ignorati o quasi, e di opere che pochi avevan potuto vedere e pregiare. Il ticinese Giovanni Serodine, della prima metà del Seicento, che appare ai più sconosciuto, con una forte e vera composizione di S. Lorenzo elemosiniere; il bresciano Ceruti che sembra quasi anticipare i *macchiaioli*; il poco noto genovese Magnasco che quasi precorre, colle sue lugubri fantasie monastiche, certi *impressionisti* odierni; il mantovano Baz-zani che, scenografo e decorativo, ci presenta una colorazione vapo-rosa e mossa come da soffi misteriosi; Orazio Gentileschi che riful-geva in un quadro dai grandi effetti di luce e d'azzurri: questi ed altri apparvero quasi per la prima volta sulla scena della storia e dell'arte; mentre altri già noti, come il Cavalier Calabrese, il Cavallino, Ber-nardo Strozzi, acquistarono un valore moltiplicato agli occhi della cri-tica e degli artisti. E mentre la meravigliosa vivezza di alcuni ritratti dell'Amigoni e del Mola, dei Tiepolo e dei Longhi e di quell'incompara-bile Ghislandi che, dopo la Mostra fiorentina del ritratto accolta qualche anno prima nelle sale del Palazzo Vecchio, splendette di nuova luce in quelle dei Pitti, dove mostrò di non aver nulla da invidiare alla potenza del Velasquez e del Rembrandt, la pittura odierna, che si affatica e si perde tanto dietro alle ricerche dei rapporti coloristici nel ritrarre fram-menti di nature morte, trovava nella esposizione dei Pitti meraviglie vive di questa natura morta, dinanzi alle quali i tentativi odierni ci fanno sorridere come puerili conati di fronte alla incomparabile maestria di questi osservatori possenti. Il mercato del Magnasco, le ortaglie di Luca Giordano, dove ti par di sentire la freschezza rugiadosa dei legumi novelli, i pesci dalle squame meravigliosamente iridate dal Recco e dal Baschenis, suscitavano un indicibile stupore anche in chi di con-suetudine non senta simpatia o inclinazione per questo genere d'arte. E molti dei nostri giovani artisti (giova sperarlo) si doveron sentire stimo-lati dalla vista della possanza costruttiva del Caravaggio, dalla ori-ginalità e modernità di spiriti che è in certe composizioni sacre del Cavallino, e forse anche utilmente umiliati dalla magnificenza della gamma cromatica del Tiepolo e del Guardi.

3.

Non tutta la pittura del Sei e Settecento è in opera di cavalletto. Ne è, anzi, la minor parte. L'arte pittorica del Seicento segnatamente è soprattutto magistero di grandi freschisti e decoratori, più ancora che quella dei secoli precedenti, l'aurea età dell'arte. L'opera del Reni era appena rappresentata nella pinacoteca fiorentina per metà. Bisogna vederla nel Palazzo Rospigliosi di Roma, come quella di Annibale Carracci nel Palazzo Farnese. La grandezza del Domenichino, più ancora che nelle sue tele come la *Comunione di S. Girolamo* o la *Caccia di Diana*, si misura nei pennacchi della cupola di S. Andrea della Valle; il Lanfranco, che aveva, nell'Esposizione dei Pitti, una mirabile opera, rifulge nelle cupole di Roma e di Napoli; Pietro da Cortona nelle prodigiose decorazioni delle Sale dei Pitti e del Palazzo Barberini a Roma; Luca Giordano al Palazzo Mediceo in Firenze; i due Tiepolo vanno veduti principalmente nei fondi ornamentali dei palazzi e delle chiese di Venezia. Quelli stessi toscani del primo Seicento che, non travolti dalla ruinosa onda michelangiolesca, ritornarono in parte alle care forme popolane e alle tradizioni pittoriche di Andrea del Sarto, come il Poccetti, Giovanni da S. Giovanni, il Volterrano, Domenico Passignano, o non apparivano perciò, o solo debolmente rappresentati in quella Mostra. Si può anzi dire — ed è stato riconosciuto dagli stessi ordinatori — che Firenze ha ospitato due volte un'arte non sua: e che in quella gloria pittorica delle città italiane consorelle si sia quasi tratta modestamente in disparte, in un angolo estremo della improvvisata pinacoteca, con signorile delicatezza. Io penso che se l'ideatore e animatore di questa impresa, Ugo Ojetti, fosse stato toscano, forse non l'avrebbe concepita e condotta con tanto nobile fervore; giacchè nè l'arte del ritratto è stata, salvo il Bronzino e qualche altro, gloria principale e preminente dei fiorentini dopo il Masaccio e il Ghirlandaio; nè in questi due secoli del Sei e Settecento la Toscana ha primeggiato fra le regioni italiane nelle arti del disegno. Forse un maggiore amore delle proporzioni e della giustizia avrebbero fatto più larga parte, anche nell'angolo dei toscani, a due veramente grandi, il Cigoli e l'Empoli. Di quello avrebbe giovato presentare la tela della

Natività della Vergine della chiesa dei Servi a Pistoia, o il *Martirio di S. Stefano* dell'Accademia Fiorentina: due magnifiche composizioni. Di questo, più che la modesta *Cena di Emaus* esposta avrebbe valso a mostrare la sapienza coloristica e la monumentalità della composizione e del disegno la grandiosa pala del *Miracolo di S. Carlo Borromeo* nella chiesa pistoiese di S. Domenico. Ma forse difficoltà materiali e tecniche ostarono al trasferimento di quella opera solenne o dell'altra superba dell'Empoli a S. Michele Visdomini. Ma queste lamentabili deficienze, se pure possono dirsi tali, ed anche il non apparire, fra i fiorentini, il brioso, non meno col pennello che colla penna, Lorenzo Lippi, lo scrittore del *Malmantile*, ebbero la loro ragione nel fatto che questi pochi artefici, e qualche altro che vi si aggiunga, non bastano, e non sarebbero mai bastati a conservare a Firenze l'antico primato nell'arte anche se essi tutti, quei maestri fiorentini del tempo, fossero stati più largamente rappresentati in quella rassegna della pittura italiana. Egli è che Firenze aveva oramai ceduto lo scettro agli altri centri d'Italia, Roma, Bologna, Napoli, Genova, Milano, Venezia, centri animati da impeti ed ardimenti d'arte più vivi e nuovi. Il suo seme fecondatore già portato da tre secoli, fruttificava ora, mentre la genitrice oramai declinava spossata ed esausta da un getto vigoroso d'arte lungo tre secoli gloriosi: opera di fecondazione artistica in tutte le regioni d'Italia, incominciata già con Giotto, coi Pisani e i pittori Senesi, proseguita poi con Paolo Uccello e il Castagno, e colla plastica di Donatello e del Verrocchio a Padova e a Venezia, e compiuta da Leonardo e da Michelangelo: e sott'altra forma esercitata per quello che in Firenze avevano appreso dalle opere di Masaccio, del Ghiberti, del Ghirlandaio, di Andrea del Sarto, i maestri da ogni parte convenuti a studiare nella Cappella Brancacci o nel Chiostro dei Servi, o nella Sacrestia delle tombe medicee a S. Lorenzo, che trasmisero ad altre città d'Italia la lampada vitale dell'arte. Firenze nella Mostra di quei due secoli pittorici si nascose perchè effettivamente in quel periodo, perduta la libertà comunale e sotto il principato Mediceo, a poco a poco si era ritratta dal glorioso cimento. Non si però che la Toscana, oltre a quei fiorentini, non abbia dato mirabili pittori, come il pisano Orazio Gentileschi (la figlia Artemisia è tanto più rude del padre!), coloritore delicatissimo e ben rappresentato nelle Sale dei Pitti; il lucchese Batoni pieno di grazia; il nobile Rutilio Manetti senese; ai quali sarebbero forse

da aggiungere i pistoiesi Gimignani, colla grandiosa tela del *Ratto delle Sabine*, nel palazzo Rospigliosi di Pistoia.

Forse anco avrebbe giovato l'aprire la Esposizione pittorica del Seicento oltrechè col Caravaggio, con Federico Barocci. Perchè, se è vero che l'opera sua fiorisce cronologicamente nell'ultimo Cinquecento, non altramente va la cosa per Michelangelo da Caravaggio, ancorchè questi abbia vissuto più lungamente del Baroccio e più si sia inoltrato nel nuovo secolo. E se si pensi che il Barocci, figlio insieme ed erede di Raffaello e del Correggio, ha trasmesso a molti pittori seicenteschi, come il Cigoli e il Passignano, la morbidezza sfumata del Correggio, prima che essi ed altri potessero direttamente conoscerla e attingervi, parrà indubitabile che il Barocci, accanto al Caravaggio e ai Caracci, sia uno dei più saldi anelli che congiunge e salda la pittura cinquecentesca a quella del Seicento italiano.

4.

Trapasso questo, da un periodo all'altro, da un'arte matura ad un'arte declinante, che s'accompagna col sorgere in Italia di nuove forme spirituali, piene di avvenire, la scienza con Galileo e la sua scuola, la musica col Palestrina e i suoi successori. Queste erano ormai veramente le vie nuove aperte allo spirito italiano: alle quali un secolo dopo ne aggiungeva un'altra amplissima, il Vico. Età, dunque, di nuovi avviamenti del pensiero e di nuove esperienze; nella quale tanto si sottrae di virtù creatrice nel dominio dell'arte del disegno quanto guadagna l'opera dello spirito in altre e diverse direzioni, come accade anche nel nostro tempo. La rediviva simpatia odierna per l'arte del Seicento trova anche in questa somiglianza di condizioni generali e di atteggiamenti della cultura la sua ragione e la sua esplicazione legittima. Ma pur dentro i confini stessi dell'arte figurativa, e specialmente della pittura, vi sono elementi che illustrano codesto rinnovato culto del Seicento artistico dei nostri giorni; di codesto nostro quasi indovinamento che in quel secolo, come disse il Colasanti, è come preconizzata la pittura moderna. Preconizzata tuttavia, giova soggiungere, sì nel valore attribuito ad alcuni elementi tecnici, sì, e più ancora, nelle comuni stigmate d'impotenza

creatrice e di deficiente vitalità. Il pittore d'oggi, si dice, come già quello del secolo decimosettimo, sente che la luce è il linguaggio del mondo. Più non si cerca la linea, il disegno classico; le forme della natura e del corpo umano sono ottenute in grazia dei giuochi dei lumi e delle ombre e delle penombre, che danno le masse mobili, non i contorni fermi, organici e precisi; e si spera che da questa nuova ricerca e dalle nuove esperienze tecniche possa escire più viva la parola della vita. Se non che questa speranza è in gran parte vana: la vita non è data che dall'anima e dalla virtù intima del sentire. Ora l'espressione adeguata di questo mondo interiore non può venire alle arti figurative che dal disegno. La tecnica delle masse pittoriche potrà dare il corpo, o anzi soltanto la parvenza del corpo: ma da sè sola non basterà a darci l'espressione della vita interiore. Le semplici linee delle figure giottesche, e perfino talora quelle dell'arte bizantina, hanno più luce d'anima di tutte quelle rumorose artificiosità dei chiaroscuristi e dei tenebrosi del Seicento o degli impressionisti contemporanei.

Ond'è che non vita vera è quella dell'arte del Seicento, come altri crede, bensì piuttosto simulazione di vita: non dramma, ma tumulto. Il dramma vero termina nella *Cacciata d'Elidoro*, e nella volta della Sistina: il tumulto comincia nel *Giudizio*; per andare via via a toccare l'estremo nelle frenesie del Baciccio e dei tanti decoratori seicenteschi di cupole, e fra i moderni nelle composizioni del De Groux e di tanti esagitati ricercatori di effetti nuovi. Arte, come il tempo nostro, irrequieta e convulsa; che crede di esser realistica solo perchè repugna dalle forme classiche, mentre ha perduto così l'ordine antico e l'anima: che cercando, nella sua assenza di spontaneità e di sincerità, vie nuove, confonde l'arte vera e creatrice, colla bravura e la virtuosità tecnica: e manchevole com'è di una fonte d'ispirazione comune ed universale quale era fino al Cinquecento l'idea religiosa, va in cerca affannosamente di soggetti i più disparati, e invece di risolvere il problema del *come* rappresentare un soggetto già dato dalla vita e dal sentimento proprio, deve prima proporsi affannosamente quello del *che cosa* dipingere o scolpire. Gli Achillini della pittura e della scultura seicentesca potranno sì preludere agl'impressionisti, ai macchiettisti, ai futuristi odierni, o di qual'altra denominazione o scuola essi sieno: ma li preparano anche in questo, che han perduto in gran parte la vita e la

luce interiore e l'antica sincerità. Nè questa sincerità si recupera soltanto col ritornare ad un'arte pargoleggiante, alla tecnica infantile, di cui ci dette qualche saggio anche l'altra nobile Mostra pittorica fiorentina di quei giorni. I ritorni artificiali e non sentiti – continuazione di quelli dei preraffaellisti stranieri e nostrani – a stili e forme di altre età, sono destinati fin dal loro nascere a vita breve ed ingloriosa: come quelli cui manca ogni sincerità e la virtù efficace del sentimento. E nemmeno può valere a creare un'arte sincera e viva il darsi alla pittura del paese o al ritrarre la così detta natura morta: chè il paesaggio, nella pittura e nella poesia, dev'essere sempre uno « stato dell'anima », come scrisse l'Amiel; e senza ricchezza e fervore di vita interiore, vano è aspettarsi che il segno della natura esterna abbia parole per noi, e ci riveli l'anima profonda delle cose. Noi troviamo sempre nella natura quello che portiamo e quanto portiamo in noi: e quando nulla abbiamo da dire, anche la natura esterna è muta per noi. La possibilità di una resurrezione dell'arte a vita nuova dipende da quella stessa condizione dalla quale solo è lecito sperare un riordinamento della vita sociale nel mondo moderno; dal riaccendersi della luce spirituale nell'anima nostra, smarrita per tanti oscuramenti e dispersa per tante vie della vita esteriore, nelle quali invano cerca, senza quella luce, di recuperare la forza e ritrovare la salute.

XVIII.

GLI ARTEFICI SCRITTORI E LA LETTERATURA NAZIONALE ⁽¹⁾

Eccellenze, Signore, Signori,

Se noi dovessimo aver fiso l'occhio e intento l'animo solo alla paurosa ed apocalittica visione che ci apre questa tragica ora della storia, ben converrebbe ripetere cogli antichi: « tacciono le Muse fra il rumore delle armi ». Ma poichè l'opera del pensiero e dell'arte non è più a noi frutto di studiosi ozi eleganti, bensì nobile officio civile e parola viva della patria, giova suoni oggi qui anche la voce delle lettere *umane*: non tanto a confortare il contristato animo colla parola dello sconsolato poeta

Voi, di che il nostro mal si disacerba
Sempre vivete, o care arti divine,

quanto a trarre dalle memorie e dalle glorie del passato gli auspicî per seguitare, fidenti, anche in mezzo alla « potenza delle tenebre », le indefettibili vie della luce.

Or poichè piacque al Collegio degli Accademici di commettere a me l'alto ufficio di tenervi parola oggi, nell'adunanza inaugurativa, per l'Istituto della lingua, della sua sede nuova ed antica, mi parve, fra tanti che mi soccorsero alla mente, argomento assai dicevole al luogo e meno ingrato a Voi, ascoltatori benigni, il discorrere, come per me si può, di cosa che insieme attiene alle arti e alle lettere belle. Qui dove la magnanimità di Cosimo e la magnificenza di Lorenzo dei Me-

⁽¹⁾ Discorso tenuto alla R. Accademia della Crusca nel 1915, e pubblicato negli *Atti* di quella Accademia madre.

dici seppero e vollero adunare tanta copia di opere d'arte ed accogliere gli eletti conversari di pensatori e di poeti onde fiorì la Firenze del Quattrocento; qui dove stetter conserte, come nella *Primavera* del Botticelli, alle giovani grazie delle arti del disegno per virtù di Michelozzo e di Donato, di Fra Filippo e del Gozzoli, quelle che infiorano i canti del Poliziano, del Pulci e di Lorenzo, e le prime erudizioni e disputationi dell'Accademia platonica, non vi sia discaro il sentire espressa l'anima degli artefici nella parola loro che dipinge e scolpisce, nella quale par quasi che *alla mano ubbidisca l'intelletto*; e anzichè udire, come di consueto, degli artefici della parola, accogliere oggi la parola degli artefici. Due cose queste, parola di scrittori ed espressione figurativa, eloquenza di pagine ed eloquenza di linee e di forme, sempre congiunte fra noi, da quando la parola di Dante fu al pennello di Giotto ispiratrice e alla *Commedia* rispose, monumento e poema, Santa Maria del Fiore, fino a quando la tonante profezia, invano annunziatrice di libertà, del Savonarola suscitò visioni solenni nella volta della Sistina, per risonare poi, piena di amaro rimpianto, e ripercotersi cruciosa, nei marmi delle Tombe Medicee di S. Lorenzo.

E vi sarà gradito, io confido, in questa tradizione di artisti che, deposto il pennello o il mazzuolo o la squadra, si riposano, e noi edificano o dilettono, nell'opera della penna, e va da Cennino Cennini al Duprè, il riconoscere sì un carattere ed un privilegio quasi in tutto toscano, sì, ciò che più monta, una delle linee essenziali e delle più vive e modernamente atteggiate della nostra letteratura, specialmente prosastica.

Prerogativa specialmente toscana, dico. Come avviene dell'arte nostra figurativa fino ad oggi, che ella abbia serbata la fedeltà antica alla pura linea, talora anche magra ed acerba, e l'amore della struttura esatta delle forme, così è in generale della prosa degli scrittori nostri. Se ai pittori toscani mancò la magnificenza coloristica dei veneti, la forza e il rilievo dei bolognesi, e la luminosità dei meridionali, nell'opera loro la sobrietà del colore s'armoneggiò sempre colla saldezza delle forme e colla purità della linea. Onde quando essi accolsero elementi d'arte anche da altre regioni d'Italia (come l'Empoli e il Cigoli dal Correggio e dal Baroccio) l'arte loro rimase pur sempre, e fino agli ultimi nostri, schiettamente autoctona. In simil modo non allignò

e non crebbe mai veramente sul suolo toscano la prosa ardente, colorita, imaginosa: chè tale non è nemmeno nelle affannose pagine del Guerrazzi; e pur nei travimenti del Seicento, la prosa nostra si sostenne e contenne, e per virtù della lingua viva del popolo e per la misurata e corretta natura della mente toscana, fino al Capponi e al Guasti. La toscanità della lingua e della prosa rispose sempre alla toscanità della linea. E se non fu senza una profonda cagione, etnica forse e certo storica, che questa terra rimase centro e sacrario dell'idioma d'Italia, come il barocco poco potè nella nostra arte e si acconciò alle tradizioni nostre di sobria e composta eleganza, così anche quando la prosa italiana si preparava alla fiorita opulenza del Bartoli o all'accesa eloquenza del Segneri, qui fra noi ella si serbò misurata nella geometrica precisione galileiana o nella semplice snellezza del Redi prosatore.

Non è meraviglia, quindi, che questi artefici scrittori sien quasi tutti, specie fra i prosatori, toscani: poichè fu sempre privilegio delli spiriti nati da questa terra l'associare l'una arte all'altra; dal triforme genio di Giotto e dell'Orcagna al multanime spirito di Michelangelo: scrittori, forse, anche i due primi, e certo, e mirabile, l'ultimo. Toscani, dunque, per origine e per natura; ma tali che ad essi, per essere veramente universali, bisognò farsi in certo modo italiani, e che la loro toscanità divenisse universale. Ai maggiori fra gli scrittori della nostra regione la lunga esperienza e la consuetudine d'altri popoli e d'altri cieli, e specialmente di quelle parti quasi tutte alle quali la nostra lingua si stende, l'aver conosciuto, come l'Odisseo omerico, « di molti uomini la mente e i costumi », valse a dilatar loro l'anima, e di grandi che erano per native virtù a farli grandissimi. Come avvenne ai massimi scrittori figli di questa terra, da Dante, nell'esilio creatore del Poema, dal Petrarca peregrinante, al Machiavelli uomo d'azione e legato della Repubblica, a Galileo, maestro a Padova ed esperto, pur troppo, di Roma, fino al Carducci che la maggior parte di sua vita e la più operosa di maestro e di scrittore trascorse fuori dei termini della natia e pur non mai dimenticata Toscana; così degli artefici nostri maggiori, da Giotto all'Alberti, a Leonardo, al Cellini, a Michelangelo, cioè quasi tutti appunto quelli che sono insieme artisti e scrittori, giovò efficacemente a nutrire lo spirito ed arricchire lo stile l'aver essi vissuto lungamente fuori dell'angusta regione nativa.

Ma di ben maggiore rilevanza è il riconoscere in questa tradizione di maestri del disegno che si fanno anche maestri della parola, una delle direzioni più vive e più veramente moderne della letteratura nazionale. Poichè costoro furono piuttosto scrittori che letterati: meglio, cioè, solleciti delle cose da dire che non della forma e del modo onde dirle. Ogni grande letteratura rifulge per alcuni grandi scrittori, e con essi, e dopo di essi, annovera parecchi letterati. Di quelli, se veramente grandi, sentiamo la presenza dominatrice e sovrana come per virtù di un dono divino largito ad essi e poi tramandato a noi; quasi rivelazione che trascenda i confini dell'arte ⁽¹⁾. Nell'opera loro che è fatta per l'eternità, e pare prosegua la infinita opera creatrice della vita, l'elemento personale appare minimo e appena visibile. Il letterato, anche se grande, è, invece, inseparabile dall'opera sua. Lo sentiamo continuamente presente dietro ad ogni parola. Ci sta dinanzi non per rivelarci il segreto di nuove idee e di nuove forme: sì per dare ad idee e forme cognite parvenze elette e con sottile magistero elaborate. Se il grande scrittore travalica i tempi, il letterato, uomo del tempo suo, si ragguaglia alla misura di questo. Quegli obbedisce ad uno spirito eterno, questi alle varie contingenze della vita e dell'età sua. L'uno crea un'arte, una stirpe, una civiltà; niuno lo imita, ma tutti ne sentono la presenza e la potenza: l'altro è commentato, imitato, e trae nell'orbita sua uno stuolo innumerevole di continuatori o di ripetitori. Di quella specie è Dante; di questa il Petrarca, il primo dei grandi letterati nostri. Ond'è che dove suoni la parola di Dante, è e sarà sempre l'Italia, e per l'Italia l'umanità; il Petrarca sarà solo gran parte della nostra letteratura. Quegli è grande perchè dietro al poeta c'è, presente e possente, l'uomo; e tale uomo che ha cose eterne da dire. Perciò la *Comedia* è, nei secoli, il vero poema dell'anima, il vero Epi-psychidion, universale insieme e nazionale. Coi due grandi Epigoni del Trecento comincia, invece, l'opera del letterato; e questa figura si perpetuerà, pur fra tanta varietà di forme, di espressioni, e di proporzioni, nella letteratura nostra fino al novissimo vivente umanista, il creatore inesausto d'immagini, l'artefice di ritmi poetici e prosastici

(1) Vedi alcune fini osservazioni del BODRERO nella *Prefazione* ad alcuni *Dialoghi di Luciano*, Genova, 1913.

numerosi e melodiosi, il trovatore di parole perfette, il distillatore esperto delle più squisite e preziose essenze dell'arte, il maestro di tutte le più elette grazie e virtù dello stile fiorito e sazievole.

Ora all'ombra degli scrittori grandi e dei letterati di gran fama, fiorisce tra noi uno stuolo di scrittori minori ma liberi e vivi, nel quale s'insinuano, men riconosciuti ma originali perchè portatori d'una esperienza di vita propria, gli artefici che si fecero per spontaneo impulso scrittori. A costoro ha forse posto poco mente chi di recente ha riprese e svolte con sottile acume le idee, già note, del Bonghi, sulla impopolarità della nostra letteratura e specie sulla poca modernità della nostra prosa, ragguagliata a quella delle altre letterature moderne ⁽¹⁾. Codesta scarsa eloquenza d'anima degli scrittori nostri non solo aveva lamentata il Leopardi in parole memorabili, a cui il Bonghi si richiama, e il Giordani medesimo, pur così sollecito della formale eleganza del dire: sì anche il Gioberti, e nel mirabile libro del *Rinnovamento civile*, e già nel più famoso, ma non maggiore, del *Primato*: e prima ancora Francesco Lomonaco in parole di generosa rampogna all'Italia; e innanzi tutti Vittorio Alfieri, consapevole com'era di questo vacuo di pensiero intimo nella letteratura nostra, quando notava che solo fra i secoli di essa il Trecento diceva; augurando che si sapesse infondere, riattingendo virtù alla fonte originale di Dante, nella esiguità di quelle ingenue forme primitive, ricchezza d'idee nuove, senza cui non vi ha vera virtù di stile nè vitalità di forme letterarie.

A così gran consenso e a tali giudici non si può negare, per fermo, autorità; nè a quell'opinione non riconoscere un gran fondamento di vero, pure accogliendo tutte le giuste riserve più volte espresse, fra gli altri, da un nostro chiaro collega: dacchè non convenga, se mai, questa deficienza d'un intimo contenuto di pensiero imputar tanto a difetto degli scrittori quanto alla ragione dei tempi e alle dolorose vicende della nostra storia, di cui la faticata ma gloriosa nostra letteratura riflette le mutevoli sorti. Vero è che l'aurora della cultura nostra

(1) Sulla controversia, oltre il *Rinnovamento civile* del GIOBERTI, Lib. II, cap. 8, *Degli scrittori*, e le note *Lettere critiche* del BONGHI, 1855 (3ª ed. 1884), vedi O. BACCI, *Prosa e Prosatori*, Palermo, 1907; e in *Atti della R. Accademia della Crusca*, 1914, spec. pp. 82 e segg.; BARZELLOTTI, *Dal Rinascimento al Risorgimento*, 2ª ed., Palermo, Sandron, 1911.

non comincia nel periodo umanistico che s'inizia col Petrarca, ma deve cercarsi più lontano, risalendo alle scaturigini vive nella nostra prima cultura *cui alta vena preme* di pensiero cristiano. La nuova critica storica e letteraria, in questo punto preceduta dal Carducci ⁽¹⁾ pur tanto devoto anche come storico al mondo classico, ha dovuto ricredersi da quel giudizio che teneva il campo un trent'anni fa, onde tanto si celebrava la cultura umanistica e classica della così detta Rinascita, quanto si teneva a vile tutto quello che fu prodotto della cultura cristiana e medievale. Il romanticismo aveva avuta pur qualche ragione: chè gli splendori antelucani della cultura nostra appaiono nel secolo che va da S. Francesco a Dante; nel secolo che gioi colle nuove Laudi delle creature, esultò colle rime giovanili di Dante e dei poeti dello « stil nuovo », e vide rinascere di sotto alle ruine antiche i liberi Comuni e l'elemento romano e popolare. E Dante, Giotto, Nicola Pisano, formano, fra l'un secolo e l'altro, la vera triade gloriosa; quasi tre cuspidi d'una cattedrale archiacuta (centrale e massima Dante) portanti al vertice le tre croci come le cantiche del Poema sacro la triplice menzione finale delle stelle. Quel primo getto spontaneo e vivo della nostra cultura fu in parte, senza dubbio, contenuto e deviato poi dal prevalere dell'umanismo; quando la concinnità e la fiorita adornezza della forma eletta, prima anche che il volgare caudeggiasse nelle sapienti volute del periodo prosastico del Cinquecento, fu anteposta alla sostanza di un pensiero vigoroso e originale e alla energia del sentimento ispiratore che aveva fatta eterna l'opera di Dante: quando, come diceva Leonardo Bruni, si odoravano le parole, e le *parole parver cose*, per ripetere una frase del buon Cesari: quando si avverò quello che disse Wolfango Goethe: « dove l'idea manca, la parola viene opportuna per supplirvi »; nè si sentì più che forma viva e creatrice non si può dare se non dov'è presente l'anima interiore del pensiero o dell'affetto avvivatore di quel corpo, altrimenti corpo morto o vana ombra. A questa che si può dire servitù classica si aggiunse poi, ben più grave e funesta, la servitù politica e civile che ci addisse per secoli alle signorie italiane e straniere; e infine quella che si può

⁽¹⁾ Vedi del CARDUCCI il discorso *Di alcune condizioni della presente letteratura* (in *Opere*, II); cfr. CROCE, in *Critica* I, I (1903), p. 13, e III, 1905, pp. 233 e segg.

chiamare la servitù spirituale, quando la restaurazione cattolica o controriforma compresse ogni moto di liberi spiriti, ogni seme o promessa che veniva dalla libera arte dei padri, nel momento in cui, invece, gli altri popoli d'Europa variamente sentirono l'efficacia spiritualmente avvivatrice della Riforma, lievito possente alle giovani energie della cultura moderna. Ond'è che se le altre letterature, nate o rinate sul limitare dell'età nuova, ed alcune anche, come la tedesca, nella sua pienezza, hanno fin dal principio spiriti più vivi, e modernità di contenuto maggiore della nostra, questo fu ad esse salutare effetto di più favorevoli condizioni civili che a noi mancarono. La letteratura nostra nacque ancora impigliata nelle forme medievali e scolastiche, talchè neppure un titano come Dante potè pienamente liberarsene, prima che ella si esemplasse sugli antichi; dove le altre letterature sorsero libere, e, per così dire, fino dai loro primordi, moderne. Onde avvenne che mentre noi – salvo la mirabile *Mandragola* – morta che fu d'assideramento la comedia erudita e classica e scaduto il dramma nella comedia dell'arte, fino al grande Goldoni e solo sulla scena dialettale, e nella tragedia alfieriana, ma solo come face agitatrice dell'aura morta d'Italia, non sapemmo creare un teatro nostro, la Francia sorgeva grande nel dramma del Corneille e del Racine, già prima di giganteschiare col Molière: e grandissima s'iniziava la letteratura inglese colle formidabili sublimità dello Shakespeare.

Ma tutto questo, e quant'altro potrebbe notarsi, non esclude altri aspetti della nostra grandezza letteraria, nè che in quello che ad altri potè sembrare deserto lungo il cammino della nostra letteratura s'incontrino oasi meravigliose e fiorenti di fresca arte e di vivo pensiero. Distanti fra loro di più secoli, il Gelli, Gaspere Gozzi e il Leopardi, prosatori, poco hanno da invidiare, per finezza d'osservazione umana gettata in forma viva e moderna, ai grandi *essayists* (o *saggiatori*, come noi potremmo dire) di Francia e d'Inghilterra, al Montaigne per esempio e a Lord Bacon. Nè il Quattrocento stesso, il secolo dell'Umanismo, fu tutto nella letteratura erudita e riflessa: chè esso, anzi, alla critica recente ha rivelato filoni di eletto metallo. Poichè quella mirabile armonia in che si composero lungo quel felice secolo le idealità spirituali del precedente e i nascenti splendori del secolo d'oro non l'arti del disegno soltanto attinsero sì anche talora quelle della parola, per virtù

del volgare che, disdegnato dai letterati aulici, fu custodito dal popolo e fatto strumento vivo e testimonianza di nobile vita civile e di cari affetti domestici ⁽¹⁾.

Certo, dopo la smisurata e solitaria cima dantesca, a cui dagli abissi con possente colpo d'ala levasi l'aquila per affisarsi nel sole, e dopo le due minori vette che emergono nel Trecento, mancò alla lingua e alla scrittura volgare, nel Quattrocento, il sostegno e il suggello di scrittori grandi e potenti. Ma quel ritorno agli esemplari classici non fu senza buoni effetti per la nostra letteratura. Che se non si versa, senza danno o pericolo, vin nuovo in otri vecchi, ben giovò allora mettere il vin vecchio ed eletto della cultura classica nei calici d'oro del volgare giovine e vivo. Senza una tale infusione d'antico nella letteratura, e specie nella prosa volgare che pure in quel secolo ci dà così pregiati documenti, da poco rivelati, nelle commissioni d'un diplomatico, nei carteggi d'una gentildonna e madrefamiglia esemplare, e nelle lettere d'un onesto notaro e d'un avveduto mercatante; senza, ripeto, quella infusione d'antico e solenne, non avremmo avute nè le grazie fiorite e spesso fresche di nuova vita, della lirica del Magnifico e del Poliziano, nè, quello che più monta, la prosa potente e romanamente civile del Machiavelli: come nel regno delle arti figurative nè le eleganze della Venere anadiomene del Botticelli, nè i misteriosi lampeggiamenti di Leonardo, nè la gagliarda quadratura del Colleoni del Verrocchio.

Ma il vero è poi che lungo i secoli di nostra storia l'opera letteraria ad ora ad ora s'illumina e grandeggia ogni qualvolta gli spiriti si accostano ad una materia viva e si trovano più nel vero e da loro sentito: ogni qual volta si va manifestando in essi una nuova e diritta esperienza di cose. Verità grande e ammonitrice è la parola di Leonardo: « l'esperienza, maestra anche degli scrittori ». Nella prosa del Machiavelli, che il Varchi disse non letterato, parla e s'incide in segni indelebili la nuova esperienza politica: la domestichezza e la pratica vivace dell'arte anima e colorisce le pagine di Leonardo, del Cellini, del Vasari: e mentre si specchia con perfetto nitore nella prosa di Galileo e dei

(1) DEL LUNGO, *Elogio di C. Guasti*, nel vol. *Pagine letterarie e ricordi*, Firenze, 1893, p. 241.

discepoli suoi la nuova esperienza della natura, la coscienza storica si esprime variamente nelle prodigiose divinazioni del Vico o nelle disciplinate erudizioni del Muratori. Più tardi, dopo il lungo silenzio dei secoli nei quali, col morire della libertà civile e il corrompersi poi della lingua, il pensiero e la letteratura nazionale parvero fiochi se non spenti addirittura sotto la dolce e mortifera tirannide della retorica e dell'Arcadia che tutto colle sue fresche aduggia, cogli spiriti preparatori e animatori della rivoluzione, penetrati anche fra noi, ridestasi la coscienza civile, ispiratrice della satira pariniana; poi risorta via via l'anima nazionale, questa diè voci così variamente o profetiche, o narrative, o celebrative, ma convergenti ad un unico e santo fine, nell'Alfieri e nel Foscolo, nel Leopardi e nel Manzoni, nel Giusti e nel Gioberti, nel Mazzini e, ultimo di tempo, non di valore, nel Carducci; e così ne venne tutta una letteratura politica, dalle *Prigioni* del Pellico ai *Casi di Romagna* del D'Azeglio, alle *Ricordanze* del Settembrini, alle *Memorie* del Nievo fino alle lettere e ai documenti dei martiri di Belfiore, dove spesso il pensiero civile s'illumina del sentimento patrio, e questo s'infiamma come in un fervor di battaglia. *L'agere et pati fortia* fu sempre condizione essenziale alla grandezza d'un popolo e al fiorire d'una grande e originale letteratura: e noi, ahimè! per lunghi secoli e fino alle giornate del nostro riscatto se molto soffrimmo, non sempre virilmente soffrimmo e poche egregie cose operammo. Ma quando era prossima a sonare l'ora nostra, insieme alla coscienza civile e nazionale ridestata già si era andata maturando, anche per virtù del potente lievito romantico, quella più larga esperienza umana della vita morale che fece dei due nostri massimi scrittori del secolo trascorso, il Leopardi e il Manzoni, i due soli veramente moderni e universali della letteratura nazionale dopo il padre Dante. Non senza ragione il Goethe fu patrono del Manzoni, e lo Schopenhauer presentatore, sebbene postumo, del Leopardi, dinanzi alla cultura europea.

Se adunque all'opera degli scrittori nostri in Dante e nei trecentisti è ispiratrice la fede; se, deviata dall'Umanismo classico, la ravviva talora il sentimento diretto dell'arte: se con Galileo e i seguaci suoi la sostiene la scienza: se, infine, risorge dal suo decadimento, due volte secolare, col rinnovamento civile e col sentimento della patria rinascenza, noi possiamo dire che la fede, l'arte, la scienza, la patria, furono

successivamente le grandi forze e le idealità animatrici delle lettere nostre, lungo i secoli di nostra storia.

E tornando, dopo questa necessaria dilucidazione, al punto donde movemmo, agli scrittori cui l'esperienza dell'arte fu ispiratrice e maestra, bello è il vedere come codesta corrente, umile dapprima e sottile come sorgente d'alta vena alpestre, si dilati poi in fiume solenne pei « verdi paschi » di quelle che mi piacque dire oasi fiorite della nostra letteratura. Chi compilasse una antologia prosastica dalle pagine dei nostri artefici, farebbe cosa quanto mai utile e gradevole ed anche civilmente educativa: alcun che di simile a quel libro che, qualche decennio fa, ebbe tanto favore in Germania, *Rembrandt als Erzieher*. Poichè qui veramente, nelle pagine di questi sacerdoti dell'arte, secondo l'antico monito d'Orazio, la poesia si fa pittura: in questi che dopo avere adoperato lo stilo degli artefici, notava sottilmente il Del Lungo ⁽¹⁾, adottano lo « stile » degli scrittori, è più che altrove manifesta la corrispondenza delle due arti sorelle. Se l'arte è precipuo vanto nostro e grandezza italiana, non è meraviglia che anche l'opera letteraria, ove codesta gloria si riflette, sia moneta di conio schietto, vivo e originale. E se il Carducci rassomigliò il poeta a un grande artiere, l'artefice è pure, inversamente, poeta, anche se la sua parola è muta; tanto più se, colla consuetudine delle arti figurative, acquistò l'abito della parola efficacemente rappresentativa o del vivo sentimento o della idea eterna. Sempre lo spirito e l'uso continuo dell'osservare dispone l'animo degli artefici del disegno a quella sincerità che nell'esercizio dell'arte li rende insofferenti d'ogni convenzionale artificio, come li fa, di consueto, nella vita caramente alieni da ogni manierata affettazione. Onde per parecchi fra questi maestri della parola d'arte si potrebbero ripetere i versi di Antonfrancesco Grazzini sull'Ariosto:

Ei ti pinge una cosa così bene
 Che ti pare d'averla innanzi agli occhi.

 Cogli occhi vedi, con la man tu tocchi
 Ciò ch'egli scrive.

(1) DEL LUNGO, *Patria Italiana*, II, p. 118, Bologna, 1912.

Quasi tutti di questa linea di scrittori sono, difatti, vivissimi anche perchè, salvo in parte l'Alberti, indipendenti dal modello antico, aborrono dai paludamenti classici dei letterati del loro tempo, e conservano più libero e intatto il calore e vigore dell'animo, sinceramente espresso. Basta aprire i Carteggi di questi vecchi maestri, per sentire come il volgare di cui si valgono è vivo e espressivo ⁽¹⁾. Onde quando si fanno scrittori, la loro prosa ha spiriti e caratteri propri, ed è spontanea, succinta, agile e sincera, come quella che nasce dal sentimento vivo, dalla calda simpatia della cosa, ed è specchio d'esperienza diretta. E come respinge da sè « il troppo e il vano » che spesso ingombra l'opera dei letterati di gran fama, così per quella sua snellezza nativa meglio si ravvicina ai trecentisti, ai carteggi privati del Quattrocento, ai comici e alle novelle e leggende popolari.

E di popolo sono, difatti, quasi tutti questi scrittori artisti. Già l'arte del disegno fu quasi sempre, fra noi, figlia del popolo, ed ebbe consuetudini fraterne colle maestranze e le corporazioni popolarie delle arti utili: dal figlio del pastore mugellano al figlio naturale del notaro di Vinci: colla sola grande eccezione di Michelangelo, l'unico di nobile schiatta fra i maggiori artefici nostri; dove la nostra letteratura (e sia detto senza preconcetti gentilizi e senza avversione alle energie democratiche oggi in onore) fiorisce, se si guardi ai massimi, sulle alte cime sociali: da Dante, nato dei grandi, e « gloriante della sua nobiltà », sebbene fattosi lietamente di popolo; dal Petrarca figlio d'una gentildonna fiorentina, la Canigiani, e ad ogni modo, natura aristocratica e disdegnosa del plauso popolare: al Machiavelli, a Galileo, al Tasso, fino all'Astigiano risuscitatore della patria colla squilla del verso e della prosa, e alle due grandi colonne della letteratura nostra moderna, il Manzoni e il Leopardi, che nel sentimento e nello stile ci offrono, visibile elemento, la signorilità. Ma questa serie di scrittori artefici ci dà,

(1) Vedi ad es. le dichiarazioni nelle Portate al Catasto di Paolo Uccello, di Fra Filippo e di altri artisti in GAYE, *Carteggio inedito*, I, 141, 147, ecc., e i *Ricordi* del BALDOVINETTI, pur nei loro idiotismi così vivi ed efficaci, già pubblicati da G. PIEROTTI nel 1868, e per altre parti dall'HORNE, in *Burlington Magazine* (*A newly discovered « Libro di Ricordi » of Alesso B.*), 1903, pp. 22 e 167; dal LONDI, *Alesso Baldovinetti*, Firenze, 1907, e in definitiva edizione critica da GIOVANNI POGGI, *I Ricordi di A. B.* nella collezione *Frammenti inediti di Vita fior.*, diretta dal LORENZONI, fasc. I, 1909.

come l'arte, quasi tutti uomini di popolo, solo eccettuato Leon Battista Alberti, pur egli stesso forse più grande letterato che artista, come il Vasari medesimo riconosceva.

Nè siamo con essi soltanto in mezzo alla vita dell'arte, sì anche via via dinanzi ad una forma sempre diversa del suo svolgimento ⁽¹⁾. Col valdesano Cennino d'Andrea Cennini, il primo che incontriamo su questa via (poichè la canzone di Giotto sulla Povertà è di paternità assai contestabile, e due sonetti già attribuiti all'Orcagna non più riconosciuti suoi) riviviamo l'arte giottesca, di cui il suo libro è come il manuale e insieme il testamento ⁽²⁾. Rivediamo con lui i bei polittici d'oro, i colmi, le ancone, preparate nelle umili botteghe, le pareti delle cappelle e delle chiese archiacute, istoriate di figure sante. Il giovinetto allievo segue le norme tecniche e le tradizioni artistiche del maestro, sul cui esempio si va addestrando nell'esercizio dell'arte. E il maestro amorosamente lo dirige, onde « con sentimento di fantasia e di mano leggiera », egli possa, « in un campo d'oro, fare fogliami e angioletti e altre figure che traspaiano nell'oro »; e « quand'abbia ridotte le sue incarnazioni che il viso stia appresso di bene » faccia « una incarnazione più chiara e vada ricercando su per li dossi del viso, biancheggiando a poco a poco con delicato modo, per fino a tanto che pervenga, con biacca pura, a toccare sopra alcun rilievvuzzo più in fuori che gli altri, come sarebbe sopra le ciglia, o sopra la punta del naso ». E non si può dire con quale sottile industria, e amorosa grazia, e sentimento vivo dell'arte, il dipintore-scrittore, che forma con parole (direbbe il Castiglione) un perfetto artefice, segua via via i passi dell'alunno nel lineare, poi di grado in grado « a voler trovare il principio e la porta del colorire », e su su a « seguitare il viaggio della detta scienza »; dacchè la pittura merita (son parole del caro artefice) di « metterla in secondo grado alla scienza e

⁽¹⁾ Su questa unione della pratica dell'arte colla teoria cfr. JANITSCHKE, *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst*, Struttgart, 1879, spec. pp. 42 e segg.

⁽²⁾ CENNINO CENNINI, *Il libro dell'Arte o Trattato della Pittura*, ediz. Milanese, Firenze, 1859. Cfr. ALBERT ILG, nella collezione *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, I (Wien, 1888), spec. p. XVIII; J. v. SCHLOSSER, *Sitzungsher d. Wiener Akad.*, 1924, p. 94 segg.; HOLBROOK, *Portraits of Dante*, London, 1911, p. 42, 156.

coronarla di poesia » ⁽¹⁾. Che se la fantasia soccorre il discente, trasegliendo fra i vari maestri che gli si propongono, e massime adottando il miglior timone che possa avere la trionfal porta del ritrarre di naturale », non potrà mancare di farsi valente, perchè « la mano e lo intelletto suo essendo sempre uso di pigliar fiori, mal saprebbe tórre spine ».

Tale appariva il magistero dell'arte all'ultimo dei seguaci di Giotto; di quel grande che il buon Cennini, quasi orazianamente, diceva: « rimutò l'arte del dipignere di greco in latino, e ridusse al moderno ». Ma già a pochi decenni di distanza, sui primi del Quattrocento, ecco Lorenzo Ghiberti, lo squisito lineatore di figure dalla classica eleganza e di storie armoniosamente composte, ma rude ed informe prosatore, che tuttavia in quella nuda e disadorna cronica del suo *Commentario*, ha talora improvvise illuminazioni di scrittore che intende l'arte come un « investigare in che modo la natura procede » ⁽²⁾. Mirabile d'evidenza pittrice è la descrizione dei freschi del Lorenzetti ai Frati Minori di Siena, specie della storia quando, « dicapitati i martiri si muove una turbazione di tempo scuro, con molta grandine, saette, tuoni, terremoti: pare, a vederla dipinta, pericoli el cielo e la terra: pare tutti cerchino di ricuoprirsi con grande tremore: veggonsi gli uomini e le donne arrovesciarsi i panni in capo, e gli armati porsi in capo i palvesi, e che la grandine balzi folta in su i palvesi ». Mentre il Boccaccio, letterato, si affaticava con largo giro di elaborate frasi a dire di Giotto che fu mirabile seguittatore della natura, il Ghiberti, artista, sente, invece, nell'arte alcun che di più alto di questo ufficio mimetico; una dottrina, cioè una libera creazione dello spirito. Onde non è meraviglia per lui che Giotto fosse artefice così multanime. « Quando la na-

⁽¹⁾ *Trattato*, c. 29, p. 18: « Ancor ci è una cagione che... può alleggerire tanto la mano, che andrà più ariegando, e volando assai più che non fa la foglia al vento ». E in generale sulla vivezza pittoresca della prosa del Cennini, cfr. ivi, 46-47-48, p. 54 fin., p. 69, p. 99; e il passo riferito nel testo a p. 101.

⁽²⁾ Ghiberti, *Commentario*, nell'ediz. Vasariana del Lemonnier (1846), vol. I, § XV. Si confronti anche l'edizione del Frey, Berlin, 1886. J. v. SCHLOSSER, in *Kunsthistor. Jahrb. der Zentralkommission*, 1910; id., *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgesch.*, I, in *Sitzungsher. d. Wiener Akad.*, III Bd., 3 Abt., 1914, p. 47 segg.; e LIONELLO VENTURI in *Arte*, 30 novembre 1917, p. 307 segg.

tura vuole concedere alcuna cosa, la concede senza alcuna avaritia » ⁽¹⁾ e perciò Giotto « fu copioso in tutte le cose; in ogni genere di pittura, nella statuaria, nell'architettura ».

Ma accanto alla natura sorge, già venerando, l'esemplare antico. Se il Cennini ci dava la parola dell'arte giottesca, qui, nelle pagine del Ghiberti, l'innamorado dell'antichità che partisce gli anni per Olimpiadi e aduna presso di sè anticaglie, senti già i primi rosei aliti dell'aurora classica. Un sentimento profondo, un desiderio non vano della bellezza antica ne emana in luminosa vivezza di parola, quando ei ragiona d'antiche statue dissepolti a Roma, a Firenze, a Siena, a Padova, e tocca dell'inesprimibile loro fascino con parole come queste: « In queste (statue) eran moltissime dolcezze: le quali il viso non comprende nè con forte luce, nè con temperata. Solo la mano a toccarle le trova ». Quello che il Berenson ha chiamato il « senso tattile » della pittura fiorentina ⁽²⁾ è qui reso, dalle parole dello scultore, con evidenza direi quasi tangibile, perchè la parola stessa plasma e modella.

E dopo la parola d'un umile pittore che ammaestra e quella d'un grande scultore che narra (poichè taccio delle magre *Ricordanze* di Alesso Baldovinetti e di Neri di Bicci, donde non spira alito alcuno d'arte), giova sentire quella di un oscuro, e poi quella d'un grande architetto. Architetto probabilmente l'ignoto anonimo estensore, sulla fine del Quattrocento, della Vita del Brunelleschi, che non è il Manetti ⁽³⁾, ma è lo stesso gaio e vivace narratore e novellatore di quella burla o « ciarda » del Grasso legnaiuolo, che ci fa rivivere in mezzo all'arguta compagnia dei maestri e artigiani fiorentini dei primi anni di quel secolo: fra Donatello, il Michelozzo, Luca della Robbia e gli altri artefici agi-

⁽¹⁾ Ib., § IX.

⁽²⁾ BERENSON, *The Florentine Painters of the Renaissance*, 2ª ed., 1903, pp. 11 e segg.

⁽³⁾ Sul pseudo-Manetti o anonimo Moreniano vedi il mio scritto in *Pagine d'Antica Arte Fiorentina*, Firenze, Lumachi, 1905 (e già in *Archiv. stor.*, 1896) e la bibliografia ivi citata. In ogni modo, se il Moschetti che ha inteso rivendicare al Manetti le opere contenute nella pubblicazione del Milanese (*Miscellanea di studi in onore di Attilio Hortis*, II, 807 s., Trieste, 1910) avesse esaminato il codice Magliabechiano, si sarebbe convinto che il Manetti è un semplice amanuense e che quel suo zibaldone di scritture varie è composto di roba non sua.

rantisi nell'orbita del geniale orditore di quella beffa, e grandissimo fra i grandi, Filippo di ser Brunellesco; che lo scrittore, suo giovine contemporaneo, ci dipinge al vivo « con un certo ghigno ch'egli aveva per natura e per la fidanza di sè », e spedito nel lavorare, perchè « possedeva l'arte gagliardamente », la sua storia del concorso per le porte del S. Giovanni « dove non è membro che non abbia spirito », come appare veramente a chi anche oggi la riguardi.

Dalla consuetudine con questa gioconda brigata di artefici grandi che si stringono intorno a quell'eroe dell'arte, egli stesso mirabile estensore d'una scrittura agli Operai di S. Maria del Fiore sul modo ed ordine di voltare la cupola, s'ispira più tardi il nobilissimo *Trattato sulla Pittura* di Leon Battista Alberti, dedicato a maestro Filippo, e celebrante la meravigliosa macchina della tribuna « struttura sì grande, erta sopra i cieli, ampla da coprire con sua ombra tutti i popoli toscani » ⁽¹⁾. In quelle pagine noi sentiamo la vita di un'arte, che già fatta più grande di quella teorizzata dal Cennini, vedeva oramai profilarsi le grandi linee dell'arte antica, pur tenendosi sempre fedele alla osservazione della natura: o che Battista ragionando dei colori, tocchi delle gradazioni cromatiche, delle « fronde verzose », dell'azzurro dell'aere, e del vermiglio delle rose ⁽²⁾: o parli della natura che si diletta di dipingere nei marmi e nelle gemme ⁽³⁾: o renda vivacemente il modo di comporre e di atteggiare le storie e i gruppi delle figure ⁽⁴⁾: o discorra ornatamente della convenienza dei movimenti alle diverse età delle figure e in forma che da lontano ti richiama la chiusa della *Pentecoste* manzoniana; ma con tale evidenza che ti par d'aver dinanzi un dipinto del Gozzoli o del Signorelli o del Pinturicchio ⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ L. B. ALBERTI, *Opere volgari*, ed. Bonucci, Firenze, 1846, IV: *Della Pittura*, ecc., e JANITSCHKE, nella collez. *Quellenschr. f. Kunstg.*, XI (Wien, 1877). Cfr. MANCINI, *Vita di L. B. Alberti*, 2ª ed. Firenze, 1911, e in *Archiv. stor. ital.*, 1887; FABRICZY, *Filippo Brunelleschi, sein Leben und Werke*, Stuttgart, 1892; GUHL, *Künstlerbriefen*, I, 18 e segg. JANITSCHKE, in *Repertor. f. Kunstwiss.*, VI, 38, e WINTERBERG, ib., VI, 326.

⁽²⁾ *Opp. volg.*, IV, 24.

⁽³⁾ Ib., 45.

⁽⁴⁾ Ib., 58-59.

⁽⁵⁾ *Opp. volg.*, IV, 64 e segg.: « Sieno alle vergini movimenti e posari ariosi, pieni di semplicità, in quali piuttosto sia dolcezza di quiete che gagliardia...

Nè men vivo ed esperto è il suo ragionare dei lumi e dell'ombra, dell'ufficio del pittore e del fine che questi si debba prefiggere ad acquistare grazia e benevolenza; e nel più antico libro della *Statua* il suo dire « delle diverse e varie figure e attitudini, che occorrono in tutti quanti i corpi, mediante gli svolgimenti e piegamenti delle membra, e le positure loro » ⁽¹⁾: o nel trattato dell' *Arte edificatoria*, il suo discorrere da maestro della propria arte sua, e il figurare gli edifizii come alcun che di organico nelle loro parti e di vivente nell'unità loro ⁽²⁾: quasi un caldo sentimento dell'arte avvivi le membra inanimate del monumento e insieme dia vita alla parola dell'artefice, nell'applicare ch'egli fa il suo motto: *parliamo come pittore* ⁽³⁾.

Non è meraviglia, perciò, che questa pratica così varia e multiforme delle arti del disegno faccia sentire i suoi effetti nelle opere che l'Alberti, nobile e strenuo difensore del volgare contro gli umanisti che lo disdegnavano ⁽⁴⁾, consacra ad argomenti morali ed umani: che, cioè, sull'aprirsi del libro sulla *Tranquillità dell'animo* rappresenti, con parola colorita e con animo d'artista, il tempio di S. Maria del Fiore che « giunge insieme una gracilità vezzosa con una sodezza robusta e piena »: tale « che da una parte ogni suo membro pare posto ad amenità: e dall'altra parte ogni cosa è fatta ed offirmata e perpetuità » ⁽⁵⁾; che la vivacità del suo spirito appaia nella *Deiciarchia* in quella viva descrizione dell'incontro di messer Niccolò Cerretani, di messer Paolo Niccolini e

Sieno i movimenti ai garzoncelli leggiere, giocondi, con certa dimostrazione di grande animo e di forze. Sia nell'uomo movimenti con più fermezza ornati, con belli posari artificiosi. Sia ai vecchi loro movimenti stracchi non solo in su due piè ma anche si sostenghino sulle mani. E così a ciascuno con dignità siano i suoi movimenti del corpo ad esprimere quei vivi movimenti dell'animo». La tavola del *Trionfo di Pan* a Berlino del Signorelli, la *Storia della vendemmia di Noè* del Gozzoli a Pisa, o qualcuna di quelle del Pinturicchio nelle sale Borgia al Vaticano possono servire di riscontro a queste parole dell'Alberti.

⁽¹⁾ I, 169 e segg.

⁽²⁾ *Proem.*, 199: « E perchè noi conosciamo l'edifizio essere un corpo di lineamenti suoi terminato e finito, non altrimenti che gli altri corpi naturali e materiali dalla forma ».

⁽³⁾ L. B. ALBERTI., *Opp. volg.*, I, 8.

⁽⁴⁾ *Opp. volg.*, II, 221; III, 160. Cfr. PHIL. MONNIER, *Le Quattrocento*, Paris, 1901, II, pp. 276 e segg.; G. MANCINI, *Vita di L. B. Alberti*, Firenze, 1882, 2^a ed., 1911.

⁽⁵⁾ *Ib.*, III, 7 e segg.

di Battista presso il Ponte Rubaconte, mentre il fiume è « inaltato », dove si narrano i cari colloqui di quei buoni vecchi coi giovani nelle prossime ed orrevoli case degli Alberti intorno al foco dell'ampio camino, così che ti paia aver inanzi una pittura di Domenico Ghirlandajo ⁽¹⁾; o che balzi fuori da altre pagine della stessa opera la figura realistica del ghiottone: e nel *Governo della Famiglia*, in una freschissima pagina, ei faccia sentire le delizie e la pace della villa ⁽²⁾.

Spirito dalle molte vite questo dell'Alberti, che prepara le vie e prenunzia vicino quello che, per l'universalità sua, è veramente il signore tra gli artefici scrittori, il divino ed incontentabile mago dell'arte, il tentatore e trovatore di tutte le vie della natura, Leonardo. Di Leonardo scrittore hanno già discusso adeguatamente due nostri preclari colleghi, ai quali s'è aggiunto uno studioso tedesco, il Wolf ⁽³⁾: ed io *verba non amplius addam*, secondo il monito oraziano. Ma che per bocca dello scrittore abbia parlato nelle pagine leonardesche l'artefice; che la forma propria della sua prosa luminosa e colorita sia data a Leonardo dalla sua esperienza di pittore, è ciò che a noi giova il rilevare, dacchè in niun altro spirito come nel suo le arti varie trasfusero, e talora confusero, l'una nell'altra la loro potenza e virtù. Pittura in parola è quella onde descrive una paurosa caverna e il suo protendersi ansioso per penetrarvi: o quando suggerisce da maestro la scena d'una fortuna di mare, o quella d'una battaglia come egli l'aveva figurata nel cartone della gran Sala del Consiglio, o la figurazione d'una notte, o la terribile scena d'un diluvio, che pare prenunzi e delinei quella dipinta da Michelangelo nella volta della Sistina, tratteggiata, nella pagina leonardesca, con rapidi cenni che paiono indicativi ad un pittore. In tutti questi casi, e più poi quando ei ragiona d'arte e segna le tracce d'un concepimento artistico e l'accompagna colla parola, come nel delineare che fa col discorso la scena che sarà poi il capolavoro, oggi sparente, del

⁽¹⁾ Ib., p. 74.

⁽²⁾ L. B. ALBERTI, *I libri della famiglia*, ed. di G. Mancini, Firenze, Carnesecchi, 1908, pp. 185 e segg.

⁽³⁾ Su Leonardo scrittore, cfr. DEL LUNGO, *Patria Italiana*, II, 117 e segg., Bologna, 1913; MAZZONI, *Nuova Anatologia*, 1^o gennaio 1900; I. WOLF, *Leonardo da Vinci als Aesthetiker*, Strassburg, 1901; e i *Frammenti letter. e filos. di Leonardo* trascelti dal Solmi, Firenze, 1913.

Cenacolo di S. Maria delle Grazie a Milano: in questi casi, dico, la parola di Leonardo pennelleggia nelle disperse pagine dei suoi ermetici volumi, fra disegni in iscorcio che parlano, e scene e figure di natura e immagini fuggitive di vita. Onde non sai spesso se egli disegni o scriva, colla sua fantasia trascorrente per gl'infiniti e trasmutabili aspetti delle cose, quasi in un soliloquio continuo che sdegna esemplari e ricordi ed erudizioni umanistiche; non sai se il pittore sia più che lo scrittore e il poeta, o questo prevalga su quello, ancorchè ei sia disdegnoso, al pari del divino Platone, il filosofo poeta, della poesia. Gli è che la natura, anche inanimata, si presenta sotto l'aspetto d'un meraviglioso artificio a lui che la vede con occhio e la segue con mano d'artista, « tirato dalla sua bramosa voglia, vago di vedere la gran commistione delle varie forme dell'artifiziosa natura ». E perciò se teorizza ed ammaestra, lo fa sempre con vivo e commosso animo d'artista, non con gelidi precetti: ond'egli è, poco prima di Alberto Dürer ⁽¹⁾ e un secolo innanzi al Rembrandt ⁽²⁾, e per altre età ed altri ordini d'arte, insieme ad Orazio, allo Schiller e al Wagner, esempio vivo e testimonianza che la potenza creatrice non è sempre, come da molti si tiene, incompatibile col bisogno di ricercare dottrinalmente le ragioni profonde dell'arte.

Ma già Leonardo varca, colla sua misteriosa vita e colla sua opera piena di penombre e di prodigi, il limitare del gran secolo d'oro dell'arte, che è pur quello della prosa letteraria solenne e della poesia che dalle agili e fantasiose creazioni ariostesche conduce alla meditata e pensosa epopea del Tasso, quasi melanconia di un fruttifero autunno. E pur lungo quel secolo di magnificenza e di gloria, ad ora ad ora dall'anima dei sommi artefici, che profondamente sentivano l'unità delle arti, ti giungono accenti vivi, o nella semplice parola scritta o nel ritmo poetico: da Andrea Mantegna, che in una lettera da Roma al marchese Gonzaga, descrivendo il fratello del Turco, prigioniero del Papa, ne fa un ritratto colla parola, prima di ritrarlo col disegno, vivissimo, ad una nobile lettera del Tiziano, al Pontormo ⁽³⁾, al Tribolo e agli altri fioren-

⁽¹⁾ Vedi del DÜRER, le *Lettere*, i *Diarij*, ecc., tradotti dal Thausing, Wien, 1872, nella citata collezione. *Quellenschriften für Kunstgesch.*, III, p. 22.

⁽²⁾ Vedi nella medesima collezione *Quellenschr.*, XIV, p. 113.

⁽³⁾ La lettera del Mantegna in BOTTARI-TICOZZI, *Lettere Artistiche*, VIII, 22, Milano, 1822, spec. p. 25; la lettera di Tiziano in BOTTARI-TICOZZI, II, 26 e segg.; la

tini che sulla famosa controversia circa la preminenza della pittura o della scultura, ravvivata dal Varchi o dal Cellini, dicono cose piene d'acume, e spesso con felice virtù figurativa dei concetti loro: da Giovanni Santi, celebratore, nella *Cronica rimata*, dei Feltreschi d'Urbino e dei maggiori maestri dell'età sua; da Raffaello, che pur nella illetterata semplicità della sua scrittura, trova un'alta nota, quando scrive al Castiglione di servirsi nel dipingere, non del modello, ma di « certa idea che gli viene alla mente », o quando in un suo sonetto descrive da pittore sovrano, il monile delle braccia onde la sua donna gli recinge il collo ⁽¹⁾: dal Bramante ⁽²⁾, che nei versi composti alla corte sforzesca, ora raccolti da Luca Beltrami, ha talora note di maschio vigore dantesco, fino a quegli che, tra gli artefici, è il più vicino allo spirito di Dante: Michelangelo, prosatore e rimatore, di cui sentenziava il Berni « ei dice cose »: titano, il cui pensiero sta nei suoi versi racchiuso come l'idea ch'egli dice essere iscritta nei marmi, ed aspettare che venga a sprigionarla

la mano che ubbidisce all'intelletto.

Michelangelo, scultore nel verso maschio, rilevato, gagliardo, celebrato anche dal Carducci ⁽³⁾, che ove più originale ha il concetto, più nuda ha la parola; e aborrente, come il suo scalpello e il pennello, da ogni feminea mollezza, serra nella breve cerchia del sonetto saldamente la sua idea, quasi gemma preziosa chiusa nell'oro della parola scritta. Michelangelo, che quando non imita il Petrarca, quando non pensa al platonismo dei suoi amici ed ha l'anima commossa da un sentimento

lettera del Pontormo e degli altri artefici in I, 20 e segg. Circa la controversia sulla pittura e la scultura, già dibattuta dall'Alberti e da Leonardo, poi ravvivata dal Varchi e dal Cellini, cfr. C. MILANESI, nella *Introduzione ai Trattati dell'oreficeria e scultura* di B. CELLINI, editi dal Le Monnier.

⁽¹⁾ *Lettere e sonetti di Raffaello*, in PASSAVANT, *Vita di R.*, ediz. ital., I, 365 e segg. (1882).

⁽²⁾ Su Bramante poeta vedi un articolo del GARGANO nel *Marzocco*, giugno 1913.

⁽³⁾ CARDUCCI:

In aspre note e lente
Ti scolpi quella man che si potente
Pugnò coi marmi a trarne vita fuori.

profondo, nei momenti, cioè, più veramente suoi, ritrova la terribilità dell'anima dantesca e lo spirito esagitato ed agitatore del Savonarola; e allora ci dà i sonetti a Dante, il fiero epigramma per la *Notte* dei sepolcri medicei, responsivo al molle e quasi elegiaco dello Strozzi che aveva traveduto un roseo nido delle Grazie là donde il Buonarroti si leva col grido dell'aquila ferita; e allora fremono o gemono le poesie mistiche ed elegiache degli estremi anni, quando il fiero vecchio stanco quasi dell'arte, l'« amorosa fantasia » d'un tempo, attende l'ora solenne nella dipintura del *Giudizio* della Sistina, e nella edificazione della fabbrica di S. Pietro ⁽¹⁾.

« Quando i re costruiscono, anche i carrettieri hanno da fare » diceva lo Schiller. Tale è la grandezza di quel sovrano intelletto che, ragionando di lui, trova spirito e forme eloquenti non solo il Vasari, artista, vero e discepolo non indegno, ma perfino il biografo Condivi, mediocre ed oscuro pittore e pure talora scrittore di pagine veramente pittrici, come quella narrativa dell'incontro del Buonarroti col fiero Papa della Rovere a Bologna. *Michelangiotesco* ha detto lo stile del Cellini, il Vossler ⁽²⁾, acuto studioso di quel vivo libro della *Vita* celliniana, che il Goethe, di tutte le cose grandi della nostra letteratura, dalla *Comedia* al Manzoni, conoscitore e misuratore degno, tentò pure di tradurre: che il Varchi non osò correggere, e perfino l'incontentabile Barette ebbe a dire dettato da una fantasia infocata e rapida. E se non appunto *Michelangiotesco*, nella viva intuizione e figurazione delle cose e degli uomini, nella forza e nel rilievo delle immagini e delle metafore, nell'acume dello stile veramente incisivo, tale, certo, da rivelare ovunque presente ed efficiente l'accesa fantasia dell'artista.

Chi volesse cercarvela, ve la troverebbe forse più che nei suoi libri tecnici sulla oreficeria e la scultura e nei Discorsi sull'arte; perchè quella *Vita* è tutta una strana pittura di quello spirito bizzarro e militante, tra il sanguinario e il mistico, delle persone più varie che

(1) Su Michelangelo poeta oltre alle note edizioni delle *Rime* del Guasti e del Saltini e i biografì di Michelangelo fino al Romain-Rolland e al Frey, cfr., fra i molti, il FARINELLI, nella *Raccolta di studi dedicati al D'Ancona*, Firenze, 1901, e ALLMAYER, in *Critica*, 20 gennaio 1912; LANG, *M. Buonarroti als Dichter*, Stuttgart, 1861; PARLAGRECO, *M. B. poeta*, Napoli, 1888.

(2) VOSSLER, *Benvenuto Cellini's Stil in seiner Vita*, Halle, 1899.

il venturiero incontra nel tortuoso cammino della sua vita e dell'arte sua, e dei costumi del suo tempo. La figura del padre, e specie quella del Torrigiano scultore, meraviglioso artefice ben più di quello che lo spavaldo Benvenuto non sappia, sono sbazzate (è la parola conveniente alla cosa) con plastica vivezza e con vigorosa e risoluta mano. Le pagine sulla fusione del *Perseo* nella *Vita* e nel II della *Scultura* hanno tale potenza e luce che ti par di sentire scorrere e stridere il metallo liquefatto e lucente nella fornace che lavora e arde, e di vedere la furia e la concitazione della scena; di guisa che esse hanno una evidenza di bellezze e di rilievo non minore della figura salda e armoniosa balzata su da quella laboriosa fusione: come la fuga dell'artista fattosi soldato del Castel S. Angelo, e certe scenette dell'infanzia hanno movenze di vita che il cesello pare in esse disegni e incida nella virtù della parola. Il Cellini non è, certo, un illetterato, com'è altri asseverò. Le *Rime* e le *Lettere* ne sono testimonianza. Ma poichè non ha pretese letterarie, ed ha una materia viva e la tratta con anima congeniale, ancorchè non sia vero uomo di lettere ci ha dato uno dei libri più vivi della nostra letteratura, e pagine che posson dirsi moderne.

Ora codesto contrasto fra il letterato, o meglio i letterati che gli stanno attorno e l'artista vero, apparisce anche più eloquente in quello che è il massimo documento civile dell'arte nostra, giunta alla sua matura opulenza e divenuta oramai argomento degno di storia, nel libro del Vasari: del Vasari che il grande amico suo Michelangelo disse « risuscitatore d'uomini morti ». In quel libro la prosa d'arte, finora quasi precettiva, dopo il meraviglioso fiorire delle arti in quel secolo, si distende e compone in riflessa opera letteraria, come suole quando all'età creatrice succede quella della critica. Ma quel libro non è solo il commento e il testamento dell'arte, sì è insieme e documento di storia e monumento d'arte esso medesimo; com'è opera, nei secoli della nostra letteratura, fra le due cime della *Comedia* e dei *Promessi Sposi*, delle più nazionalmente e civilmente educative ⁽¹⁾. Non solamente libro degli eroi dell'arte, ma esso stesso opera d'arte, dico: perchè il Vasari scrittore è un grande animatore della materia che tratta con

(1) Mi sia lecito riferirmi ad un mio scritto, *L'opera di G. Vasari scrittore e il suo significato civile*, nel numero unico del *Marzocco*, 30 luglio 1911.

simpatia calda e viva. L'autunno dell'arte oramai inoltrato rifiorisce così a un tratto in primavera nelle sue pagine. Perchè non solo quella parola piena di commossa ammirazione ci fa rivivere nei momenti più solenni per l'arte, o ci parli del concorso per le porte del bel San Giovanni, o della edificazione della cupola, o ritragga la magnificenza della corte di Giulio II e di Leone X in Roma l'eterna, ove tutte le arti confluiscono, o lo splendore opulento della grande vita veneziana del Cinquecento; ma, quel che per noi più vale, quella parola è ispirata, quando lo scrittore, esperto com'è della cosa, dinanzi ad un'opera d'arte del passato sa con animo adeguato interrogarla, e con tocco sicuro renderne l'impressione schietta e immediata, il carattere e lo spirito proprio e vivo. Gli eruditi umanisti suoi familiari ed amici, il Giovio e il Tolomei, Vincenzo Borghini e il Caro, il Razzi e gli altri di cui le carte vasariane affidate alle cure del Frey ⁽¹⁾ accresceranno il numero, s'industriano bensì a distendergli i faticosi preamboli delle *Vite*, opera quasi sempre esteriore e d'artificio letterario. Ma ecco che messer Giorgio a un tratto si libera da questa cappa di piombo degli eruditi: e con occhio vivo di luce sua, e con sicuro intuito, riproduce la nota dominante e viva dell'opera che descrive, la risuscita a noi illuminati dal suo entusiasmo, e colla sua perizia ne esprime la vita essenziale. Lo storico è così vinto dall'artista: ed ascoltando la sua parola si ha, come fu ben detto, l'illusione di visitare un vasto museo in compagnia d'una espertissima guida. Dovunque le pagine vasariane hanno lampeggiamenti di luce viva che rischiarano subitamente l'opera d'arte. E in quei momenti l'andatura commossa e vivace del periodare acquista, quando tace il letterato e l'artefice parla, l'evidenza pittoresca di ciò che descrive, e la solennità dell'accento che risponde alla grandezza dell'evento narrato.

L'artefice di questo libro, che sta all'arte italiana come la *Periegesi* di Pausania all'arte greca, vive, anzi, in tale accordo coi maestri di cui narra la vita ed enumera l'opere, che il suo stile (così bene, per altri rispetti; studiato oggi dallo Scoti-Bertinelli e dal Kallab) segue anche la ragione dei tempi e delle arti varie: e mentre ove tratta della

(1) V. il primo volume del *Carteggio vasariano*, pubblicato dal Frey, München, 1923.

più antica e ingenua arte dei primitivi si direbbe racconti qualche cosa della sua giovinezza, e procedendo nei tempi anche la sua parola, col-l'avanzare dell'arte, s'inalzi, si faccia più piena, eloquente e solenne; così ella si atteggia variamente secondo le arti di cui il biografo va ragio-nando. Nella vita d'Antonio Veneziano e in quella del Berna senese, per non addurre che esempî dai primitivi dai quali sentivasi pur così lontano, vi hanno descrizioni d'una evidenza intuitiva come una pit-tura. Il periodo che apre la vita del Brunelleschi ha la quadratura di macigno e la solidità di struttura della gran macchina della cupola: e nella statua del S. *Giorgio* di Donatello, lo scrittore che qui si fa scul-tore, intravede lo « spirito che si muove entro quel sasso », e ne riproduce i segni con tale vigoria e potenza di parola da apparire essa commisurata a quel miracolo dell'arte.

Ma col volgere della luminosa giornata dell'arte nostra al suo oc-caso, la parola degli artefici si fa sempre più rara e fioca, mentre inco-mincia e prosegue per lunghi secoli fino ad oggi, quella degli eruditi, degli storici, dei biografi. Qualche raro segno di vita darà ancora nelle sparse lettere e nei carteggi dei cultori dell'arte; qualche guizzo di luce apparirà, p. e., nelle lettere di Annibale Caracci, quando ei s'accende pi nobili entusiasmi alla vista dei freschi del Correggio a Parma, o in quelle di Ludovico suo fratello descrivente l'apparizione d'una fan-ciulla bellissima ⁽¹⁾, o in quelle del Bandinello e di Pietro da Cortona, quando ragionano d'arte ⁽²⁾, o nel Diario d'un suo viaggio in Francia del Bernini ⁽³⁾. Qualche voce s'udirà tuttora escir da quel caro gruppo di pittori fiorentini, fra l'ultimo Cinque e il primo Seicento, che si ser-barono immuni dalla contaminazione barocca, già dilagante, e più fedeli alle pure tradizioni fiorentine dell'arte d'Andrea, l'Allori, il Cigoli, il Furini, Lorenzo Lippi. È parola sollazzevole e faceta, non senza bona-

(1) BOTTARI e TICOZZI, *Lettere pittoriche*, I, 118 e segg., 238 e segg.

(2) Sul memoriale di Baccio Bandinelli v. A. COLASANTI in *Repertorium f. Kunstwiss.*, XXVIII, 5-6, p. 406-443.

Lettere del Bandinelli, in BOTTARI-TICOZZI, I, pp. 62 e segg., e VI, 27; di Pietro da Cortona, I, 413 e segg. e 418 e segg. e le lettere al Cardinale Barberini degli anni 1642-1664, pubblicate dal POLLAK, *Italienische Künstler, Briefe aus den Barockzeit*, in *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsammlung*, Supplem. al vol. XXXIV (1913), p. 10-14.

(3) Pubblicato dal CHATELON, nella *Gazette des Beaux Arts*, XXI, 383.

rie moralità, nei Capitoli giocosi del Bronzino ⁽¹⁾: parola che talora è in lui pennellata viva, come quando enumera con arguta grazia le virtù del *Pennello*, e ragiona del *Ritratto*, in cui egli era, tra i fiorentini del tempo, maestro sovrano ⁽²⁾. E mentre il Gigoli mandava da Roma lettere a Galileo scherzevolmente informative delle trame che là si ordivano contro il gran vecchio, cui rimase, anche nella sventura, devoto ⁽³⁾; e il Furini, il pittore vivace delle lascive Maddalene e delle Ninfe carnose, si diletta in versi assai conformi alle sue pitture ⁽⁴⁾, quell'arguto spirito di Lorenzo Lippi, ancorchè dica d'avere « quella sua sconciatura » del *Malmantile* « partorita nel tempo che dava festa a' pennelli », e scritta così « come la penna getta », aveva pur sempre aperto e pronto l'occhio del pittore fin dalla prima scena del poema fra Marte e la sonnolenta Bellona, in cui ti par di aver dinanzi una delle vivaci tele di sua mano, o di Giovanni da S. Giovanni, o del Volterrano, o di qualche altro dei contemporanei ⁽⁵⁾. Fra i quali, napoletano di sangue e di spirito ma anch'egli, pur come poeta, disciplinato in Firenze, il grande Salvador Rosa, pittore, poeta, compositore di musica, che sebbene celebri

l'anno che lo vede
pinger per gloria e poetar per giuoco

⁽¹⁾ *Li Capitoli Faceti, editi ed inediti di Messer Agnolo Allori detto il Bronzino*, raccolti da P. MAGNINI, Venezia, 1822, capp. p. 1.

⁽²⁾ L'artista sente di essere assai meno poeta che pittore:

dell'arte meno
Vien per la rima.

Ib., p. 791:

la non è nostr'arte principale.

⁽³⁾ Vedi le briose lettere del GIGOLI, in *Opere* di GALILEO, Ediz. nazionale, X, 478; XI, 132, 241, 476, 485.

⁽⁴⁾ Sul Furini, vedi gli studi del BUECKEL, in *Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlung d. Kaiser. haus.*, 27, 1908; e ARTURO STANGHELLINI, in *Biblioteca di Vita d'Arte* n. II, 1913.

⁽⁵⁾ Sul Lippi, si veda ora ALTEROCCA, *La vita e l'opera poetica e pittorica di Lorenzo Lippi*, Catania, 1914. Di SALVADOR ROSA, vedi le *Satire*, ediz. Croce, Bari. Laterza; L. OZZOLA, *Vita ed opere di S. R.*, Strassburg, 1908.

anche quando canta di poesia, e spesso con alti intenti civili, sa dipinger meravigliosamente, fra tante altre, la figura del poeta nella pungente satira contro la poesia, e le città popolate di *lazzeri cadenti e semivivi* e di malviventi protetti, con tale lucentezza che solo il tocco maestro dell'artista figuratore e paesista poteva pareggiare.

Tacque, dissi, allora la parola degli artefici nostri per due secoli, si può dire fino alle care lettere del Mussini e degli altri senesi e al nostro Dupré ⁽¹⁾, che la riprese con caldo e commosso sentimento nei suoi Discorsi e Rapporti sull'arte, come nelle pagine ove scultoriamente descrive il magisterio di Michelangelo nell'atto che s'avventa sul marmo per levarne via, con furore d'ispirazione, le scaglie che nascondono la forma vagheggiata dal fiero spirito: e più ancora nei *Ricordi autobiografici*: degno ed onesto libro, esempio animoso ed ammonimento autorevole che alla gioventù addita le vie e le difficoltà dell'arte, ed il modo di superarle

coll'animo che vince ogni battaglia,

e che non è quello spavaldo e borioso del Cellini; bensì l'animo fermo e diritto che mira nobilmente ad un alto segno ideale da conseguire.

Così fosse venuta alla così detta repubblica delle lettere più frequente e da più vari ordini d'arte la parola di questi maggiori sacerdoti della bellezza! Come non rammaricarci che i nostri grandi maestri dell'arte musicale non abbiano, al pari di Riccardo Wagner, espressi i loro pensieri sull'arte: dacchè ce lo facciano desiderare alcune nobili lettere loro, p. e. del Rossini e del Verdi, le quali, comechè talora non sieno esemplari per proprietà di lingua, hanno sovente movenze di stile vivissime? Ed io mi dolgo meco medesimo talora che Domenico Morelli non abbia più largamente scritto dell'arte (poichè le poche cose di lui, raccolte ora dal Croce, ce ne fanno piuttosto sentire il desiderio che appagarlo) ⁽²⁾; egli che nei colloqui privati e nel discorso familiare

⁽¹⁾ L. MUSSINI, *Scritti d'Arte*, Firenze, 1880; ed *Epistolario artistico di L. M.*, edito dalla Anzoletti; DUPRÉ, *Ricordi autobiografici*, 14^a ed., 1904; *Scritti minori e Lettere*, Firenze, 1882.

⁽²⁾ D. MORELLI e E. DALBONO, *La scuola napoletana di pittura nel secolo XIX*, a cura di B. CROCE, Bari, Laterza, 1915. Già fino dal 1810, G. B. Niccolini, allora

ragionando di Donatello o di Michelangelo, e infiammandosi subitamente, diveniva a volte eloquentissimo. Rammarico questo, che si converte in augurio; onde i nostri artefici maggiori prendan più di frequente la penna, quando il pennello o lo scalpello o la squadra riposano, e quando detta dentro l'animo e l'istinto dell'arte diano nuove pagine vitali alle lettere nostre.

Di questa esperienza che viene da cose vive e sentite si gioverà innanzi tutto il tesoro della lingua, a cui gli artefici daran sempre utile tributo, non soltanto tecnico, di voci e di forme. E ne sarà loro grata l'Accademia nostra, Vestale vigile della lingua, che è fiamma la quale arde sempre e vive; l'Accademia custode non di una necropoli o ministra di spente deità, sì di un tesoro inestimabile e vivo; dacchè, avendo sempre l'occhio anche all'uso della lingua parlata, segue lo svolgimento dell'organismo idiomatico nel suo arricchirsi continuo di nuove forme, nel suo deporre, quasi morte spoglie del grande albero, elementi già logori e consunti, se in alto non li tragga e non li rimetta, per così dire, in corso la virtù animatrice di un grande scrittore, capace d'infondere in essi, colla sua maestria, una anima nuova.

Ma l'Accademia nostra, madre che stende il suo sguardo, oltre il patrimonio lessicale, sua precipua cura, all'alto magistero delle nostre belle lettere, a tutto quello insomma che è nel più antico senso *umana*, si augura che a quest'opera conferiscano anche oggi in maggior copia non solo gli artefici, sì anche gli uomini delle scienze, quali da Galileo a Giovanni Schiaparelli illustrarono sempre ed onorarono l'albo accademico; come lo desidera dalla politica, che è arte d'esperienza umana, e dalla stampa, arte della parola alata, che per la celerità dell'opera sua ha contribuito notevolmente alla elaborazione della prosa moderna, viva, pieghevole, colorita; come lo sollecita, insomma, da tutti gli altri ordini della vita nazionale. Poichè nell'arte della parola, che è

Segretario all'Accademia delle Belle Arti di Firenze, diceva, rivolgendosi agli Artisti: « Vi esorto... a seguire l'esempio di lui (dell'architetto Paoletti), e non permettere che i letterati più a lungo vi usurpino l'ufficio di favellare delle arti vostre » (v. *Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini*, raccolti da Atto Vannucci, Firenze, Le Monnier, 1866, I, 11).

arte sovrana, confluiscono e concorrono le molteplici vie dell'umana attività: come da tutta la cerchia delle Alpi, anfiteatro e baluardo d'Italia, e dai fianchi dell'Appennino, i fiumi

scendono pieni, rapidi, gagliardi

a confondere le loro acque nel gemino mare che la bagna, e dove auguriamo presto, per quanto si stende dall'uno all'altro lido lungo tutti i seni lunati, ferva signora l'opera nostra, e suoni riverito ed acclamato il sacro nome italiano.

APPENDICI

APPENDICE I.

Nelle parti di questo volume che si riferiscono ai primitivi maestri fiorentini, non ho potuto riprodurre l'articolo « Ancora della Madonna Rucellai », pubblicato ne *L'Arte* di A. Venturi, n. 1 del 1907, che anche il Sirèn riconobbe importante (*Tuscan Maler der XIII Jahrh.*, 1922, p. 335). Per ragione di tempo non ho potuto trarre il debito partito da varie opere pubblicate in questi ultimi tempi da stranieri e da italiani. Così è avvenuto specialmente pel III e pel V volume della vasta opera del Van Marle, *The Italian Schools of Painting*, The Hague, Nijhoff, 1924-25, che comprendono Giotto e i suoi successori fiorentini; per le pagine che riguardano Cimabue e i suoi predecessori e successori, della mirabile *Storia dell'Arte italiana* che vien pubblicando il prof. Pietro Toesca (Unione tipografica torinese, fino al 1925; specialmente p. 1003 e segg.), opera che il van Marle mostra d'ignorare; infine per le due opere di J. B. Supino su *Giotto* (1922) e sulla *Basilica di San Francesco d'Assisi* (Bologna, Zanichelli, 1925).

Sulla questione cimabuesca, e su quella che riguarda gl'immediati successori fiorentini di Giotto, specie in proposito della parte relativa nei due volumi sopra indicati del Van Marle, mi sia lecito soggiungere qui qualche nuova osservazione.

I.

In quel mio scritto, qui non potuto ripubblicare, su Cimabue e la Madonna Rucellai, io aggiungo a quelle già date dal Venturi (*Storia dell'Arte italiana*, V, 1905), e ora dal Van Marle (V, 450-51), alcune altre riproduzioni delle piccole mezze figure dipinte nella cornice della tavola Rucellai. Io credo oggi che ad una risoluzione definitiva della questione concernente il suo vero autore, alla quale ha recato ora nuovi contributi anche il Toesca, non si possa arrivare o almeno approssimarsi, se non si abbia modo di studiare ad una ad una quelle figurette così varie e vivaci; le quali, posta com'è oggi quella grande pala in così cattiva luce, mal si possono ritrarre, e male altresì direttamente esaminare. Nondimeno da alcune di esse, che mi fu dato produrre, risultava che l'autore mostra tracce assai manifeste dell'arte ro-

mana e specie del Cavallini: ciò che fa propendere a credere alla mano di Cimabue, che in Roma fu e produsse, anzichè a quella di Duccio che in Roma, per quanto sappiamo, non fu mai, nè è verosimile sia mai stato.

Qui voglio anche aggiungere ai segni dello stile cimabuesco nella tavola Rucellai, indicati nel secondo dei due scritti precedenti che la riguardano, un altro non avvertito. La veste della Vergine, che in tutte le Madonne di Cimabue scende dalle ginocchia, si raccoglie sempre in piccolo spazio; così in quella degli Uffizi, in quella del Louvre, in quella del fresco di Assisi, che si vedono intere: e così è in quella di S. Maria Novella, dove il manto della Vergine si restringe all'estremità inferiore. Nelle Madonne di Duccio, invece, come nella grande pala dell'Opera del Duomo di Siena, come nella piccola della Galleria di quella città, avviene tutto l'opposto. La veste della Vergine pare dilatarsi in basso ampiamente, come distesa in un vasto paludamento, in un modo analogo a quello che farà più tardi Fra Giovanni Angelico. Ed anche questo è carattere distintivo del pittore fiorentino dal senese; tanto più che si rivede negli altri maestri senesi: nella Madonna di Ugolino a S. Casciano come nella *Maestà* di Simone Martini nel Palazzo pubblico di Siena, in quella di Lippo Memmi a S. Gimignano, in quella di Pietro Lorenzetti a Cortona e nell'altra agli Uffizi, e in quelle di Ambrogio nella Galleria di Siena e a Massa Marittima. Qui mi pare che i Senesi abbiano seguito Giotto che ne ha dato l'esempio primo nella grande tavola ora agli Uffizi, seguito in ciò dai maestri fiorentini come Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi e gli altri; con la sola eccezione forse del così detto Maestro della Santa Cecilia, che in questo particolare, come in altri, sembra più riaccostarsi a Cimabue che a Giotto medesimo. Per questo rispetto si può dire che la maniera di Cimabue si ravvicina più al tipo e alle forme bizantine che non quella di Duccio. Le Madonne e i Cristi giudici o benedicienti, e le *Maestà* nelle absidi, che seggono in figura intera, raccolgono sempre i piedi in piccolo spazio rispetto alle ginocchia divaricate. Questo carattere si ritrova nelle Madonne di Cimabue, nonostante che, come nel testo del secondo scritto ho avvertito, esse non posino sullo stesso piano, come in Duccio e nei bizantini, e sollevino, anzi, l'una delle gambe sopra un gradino più alto del trono a meglio sostenere il divino fanciullo. A proposito delle figurette della tavola Rucellai, il Van Marle che due ne riproduce (V. p. 450-51), attribuisce anch'esse a Duccio, sebbene con un interrogativo; benchè, come già aveva riconosciuto altrove (I vol.), non manchino anche i caratteri cimabueschi in quell'opera. Questi caratteri non riconosce invece (V. p. 440) nella figura della Madonna della Collezione di Lord Lee a Londra, pubblicata, come notammo, recentemente dal Sirèn (*Burlington Magazine*, novembre 1923). Egli è d'opinione che « si tratti bensì di un'opera fiorentina, ma di un artista che ha conosciuto la *Madonna Rucellai*, perchè vi sono elementi decisamente senesi, particolarmente nella figura del fanciullo, che ravvicina queste due pitture ».

Il che davvero non vi sappiamo ravvisare; perchè le somiglianze colla Madonna cimabuesca degli Uffizi, notate dal Sirèn, sono così manifeste da non lasciar dubbio alcuno sulla sua paternità.

Il Toesca invece (l. c.), ragionando di Cimabue, si mostra ad un tempo assai conservativo quanto alla tavola Rucellai, e ardito in altre attribuzioni a Cimabue. Non solo gli ascrive la *Madonna* del Louvre e quella nella Chiesa dei Servi a Bologna, come i freschi della Chiesa superiore di Assisi e il *Crocifisso* di Santa Croce, ma riconosce, per primo, la stessa mano in un *Crocifisso* di S. Domenico ad Arezzo e lo ritrova, come il Venturi, in alcune parti dei mosaici del Battistero fiorentino. Quanto alla Madonna di Santa Maria Novella, ritorna, almeno in parte, alla tradizione; non solo per certe particolarità secondarie, nelle striature d'oro, tirate in prospettiva nello sgabello del trono, e nella struttura dei volti: ma nella finezza cromatica che richiama l'altra degli Uffizi, e in altri caratteri. Tuttavia per lui la *Vergine Rucellai* è più prossima alla tavola pisana (ora al Louvre) pel distacco dei piani e la forza dei rilievi, ancorchè questa vi sia ben minore, come risulta dal confronto che il Toesca presenta (fig. 713-14), fra la testa della *Vergine Rucellai* e quella del Louvre, dove la costruzione è identica ma la plasticità è diversa. Non esclude il Toesca che Cimabue possa aver dipinto prima la Madonna di Santa Maria Novella e più tardi la Madonna pisana; mentre esclude la identificazione colla Madonna commessa a Duccio per S. Maria Novella nel 1284, non 1282 (come egli scrive). E piuttosto inclina a credere che « la *Madonna Rucellai* sia stata dipinta sul termine del Dugento, forse presso Cimabue, da un immediato suo seguace », il quale conosceva le opere di Duccio e ne derivò quella grazia che dovè ai suoi tempi sembrare cosa nuova di fronte alle concezioni monumentali di Cimabue.

Codesta ipotesi parrebbe avvalorata dal fatto che, in questi ultimi anni, si è riconosciuta in altre opere del tempo questa mistura di caratteri ducceschi e cimabueschi: come in una Madonna, supposta di Duccio ma più affine a Cimabue, che dalla raccolta fiorentina Paoletti è poi passata a Milano: in un'altra simile a quella, nella chiesa di Mosciano presso Firenze e in quella dei Servi a Orvieto. Ma più notevole è che la critica sia stata condotta dall'analisi più diligente delle caratteristiche di Cimabue, a riconoscere la vastità della sua influenza. Il Toesca ne trova i segni in due tavole del Museo pisano (v. pag. 1022), e soprattutto (in ciò d'accordo col Van Marle I, 298; V, 420) nei freschi del pistoiese Manfredino d'Alberto che son rimasti a Genova. Il Van Marle aggiunge per conto suo altre opere cimabuesche: un polittico nella collezione Acton in Firenze (vol. I, 481; V, 441 e 444, fig. 263); un trittico ch'egli vide in vendita a Roma nella primavera del 1924 (V, 441); un altro, dato già a Cimabue stesso dal Sirèn, nella collezione Hamilton a Nuova York (V, 433). Alle quali opere si potrebbero anche aggiungere: due Madonne col fanciullo, l'una già nella collezione Loeser ed ora in quella

Acton a Firenze (Van Marle, I, 358; V, 432), l'altra nel Museo di Worcester negli Stati Uniti (I, 358; V, 433), e forse anche quella nel Fogg Art Museum di Cambridge negli Stati Uniti (I, 286; V, 419).

2.

Proseguendo ora l'analisi critica dell'ampia e ricca opera del Van Marle, per quel che riguarda (nel vol. III) Giotto e i suoi seguaci fiorentini, dovrei pur notare che egli non mi sembra avere avuto che tarda e scarsa notizia delle mie ricerche sui giotteschi fiorentini, qui sopra riunite e completate. Ma quello che più importa è il fermarsi su alcuni punti particolari della sua trattazione di quell'argomento, in cui credo di dover dissentire da lui.

Sulla origine romana dell'arte di Giotto, intorno alla quale egli aveva scritto a più riprese, non bisogna esagerare. Se Giotto, dopo il 1296, fu chiamato da Giovanni di Muro a dipingere ad Assisi, egli doveva avere già un sicuro nome. Le prime prove deve averle fatte in Firenze, non solo in Badia, come il Ghiberti e il Vasari affermano, ma presso i Francescani di S. Croce, per i quali aveva pure dipinto Cimabue. E Cimabue trovavasi a Roma già nel 1272, e poi vi ritornò, chiamatovi probabilmente da Papa Bonifazio, come il primo pittore del tempo. Da lui dunque Giotto ebbe i primi rudimenti. La testimonianza stessa di Dante lo implica; e lo fa supporre la precedente opera di Cimabue ad Assisi, che ebbe in lui il continuatore fiorentino. Il Toesca ora giustamente lo riconosce (I, 1023).

Dopo il Rintelen e il Venturi è un po' di moda oggi il diminuire l'opera di Giotto ad Assisi. Il Van Marle ben fa ad attribuirgli una parte della Cappella della Maddalena, negatagli dal Supino. Ma nel parer mio non s'appone ascrivendo ad un suo seguace la magnifica storia della *Comunione della Santa*, che per la sobrietà, e la quadratura della composizione, per la solennità degli atteggiamenti e il largo partito dei panneggiamenti, richiama la Cappella Peruzzi di S. Croce e alcune storie di Giotto, come lo *Sposalizio della Madonna* nell'Arena di Padova. Qual altro pittore del tempo poteva arrivare a tal segno? Anche quando si parla di un maestro delle Vele nella Chiesa inferiore di Assisi, tanto denigrate dal Venturi, si cade spesso in un equivoco. L'esecuzione può essere stata affidata, almeno in parte, a qualche allievo, come ad esempio la parte superiore della vela dell'Obbedienza; ma il disegno totale delle composizioni non può essere che opera del maestro; giacchè è inconcepibile che i committenti francescani della decorazione avessero ad altri che a lui affidata l'opera solenne e centrale, sovrastante all'altare e alla tomba del Santo. E il maestro vi apparisce anche in alcune parti: come negli angeli, bellissimi per disegno e per sentimento, che sono in quelle quattro vele. Così pure è probabile che la continuazione del ciclo della *Vita di S. Francesco* si debba ad un aiuto (scene 20-24); ma ne escluderei la storia del *Funerale di S. Francesco* e della *Adorazione di S. Chiara e delle sue compagne*, dove la

forza drammatica della scena e la verità delle figure rivela la mano maestra. Così non mi par dubbio che di Giotto sia il *Crocifisso* di S. Felice in Piazza a Firenze, tanta è la nobiltà che lo distingue dagli altri che gli si attribuiscono in quella città: salvo quello di S. Maria Novella, pel quale abbiamo il documento dell'allogagione fatta a Giotto, sebbene in parte possa avervi lavorato Puccio Capanna o altro maestro suo creato. Noto poi una cosa che non vedo avvertita dal van Marle: che il disegno della *Visitazione* conservato agli Uffizi, e riprodotto dal Marle, III, p. 275 (fig. 159), ha servito per la scena medesima a S. Francesco d'Assisi, riprodotta da lui a pag. 210 (fig. 123). La identità è manifesta a chiunque: onde sarebbe stato opportuno mettere le due riproduzioni l'una di fronte all'altra.

Il Van Marle, come già il Berenson, avverte una certa affinità tra i freschi della Chiesa inferiore di Assisi (ultime scene della *Vita di S. Francesco*) e quelli della Cappella nel Palagio del Podestà di Firenze. Io ho espressi altrove i miei dubbi sull'appartenenza a Giotto di questi dipinti, dei quali non sappiamo bene la data; e gli argomenti del Passerini e del Milanese mi pare che ancora conservino la loro forza. Quanto al ritratto di Dante che, secondo Antonio Pucci, esisteva in quella Cappella, sappiamo dalla precisa testimonianza di Filippo Villani che esso era dipinto sulla tavola dell'altare (*in tabula altaris cappellae Palatii*) non già sulla parete. Un duplice ritratto del poeta in quel luogo è cosa di per sè assai inverosimile, anche prescindendo dalla poca o nessuna rispondenza della famigerata figura di Dante, anche nel disegno del Kirkup fatto prima che il Marini la rinnovasse, con quella, che è poi la prima effigie sotto cui sia scritto il nome di Dante, quella cioè, di Andrea del Castagno ora a S. Apollonia, derivata forse dal ritratto dantesco dipinto da Giotto o da Taddeo Gaddi in S. Croce, e da cui deriva quello di Domenico di Michelino in S. Maria del Fiore: senza che s'abbia a tener conto delle così dette maschere di Dante, che non hanno alcuna valore iconografico. Ma non mi sembra, come al Van Marle, che la testimonianza del Villani, la quale parla solo della tavola, escluda l'opera di Giotto in quella Cappella, attestata dal Pucci e dal Ghiberti, senza contare Antonio Billi, l'Anonimo Gaddiano e il Vasari, il quale pure poteva paragonarla con altra pittura di Giotto nello stesso Palazzo rappresentante il mal governo della Città, onde forse Ambrogio Lorenzetti potè trarre motivo alla corrispondente nel Palagio del Comune di Siena. Anche le osservazioni stilistiche su questi affreschi così ruinosi che fa il Van Marle, non mi sembrano in tutto convincenti. Egli stesso deve riconoscere (III, 225) che « tutti questi dipinti sono pieni di sentimento e appaiono essere opera di un gran disegnatore » (*).

(*) Alle addizioni che il Van Marle fa alla sua trattazione di Giotto (V, 465 segg.), conviene ora aggiungere un frammento dei mosaici di Giotto in S. Pietro, pubblicato ne *L'Arte* del Venturi (1925). Il critico olandese non fa tesoro poi dell'opera su Giotto del Supino, per vari rispetti pregevolissima.

Perchè l'A. intitoli un capitolo (III, 227) *Il pseudo-maestro Stefano* non si vede chiaro. Questo solenne maestro Stefano, celebrato da tutte le testimonianze antiche prima del Vasari (documento pistoiese, Sacchetti, F. Villani, Ghiberti, Albertini, ecc.) come un artefice sovrano, e per alcuni rispetti superiore a Giotto, dovrebbe cercarsi, secondo il Ghiberti, nel primo chiostro di S. Maria Novella, o in quelle due teste salvate dalla distruzione della Cappella del Giudizio nel Duomo di Pistoia, che io pubblicai nel mio volumetto, ignoto, pare, al Van Marle (*Pagine d'antica Arte Fiorentina*, Firenze, 1905). Ma si tratta di frammenti che poco ci posson dire.

Il Van Marle gli attribuisce le storie di S. Niccolò nella Cappella del Sacramento della Chiesa inferiore d'Assisi, già date dal Cavalcaselle a Giotto; e vi riconosce un'influenza senese, molto inverosimile, a parer mio, trattandosi di un contemporaneo e seguace di Giotto, e perchè quelli affreschi, come il Van Marle stesso avverte, doverono esser dipinti prima del 1316, quando, cioè, Siena non aveva dato che Duccio e appena appariva Simone Martini. Che la pittura sulla porta della Cappella, dove campeggia la solenne figura di Cristo, possa esser di Stefano, credo probabile. Vi è una vivacità e una dolcezza insieme che ben rispondono alle caratteristiche di lui, dateci dal Ghiberti e dal Vasari. Molto dubbia, invece, mi sembra l'attribuzione a lui delle storie di S. Nicola. In quella che egli riproduce (III, fig. 132), l'edificio che vi si vede richiama direttamente le storiette del Maestro così detto della S. *Cecilia* agli Uffizi: e la stessa tendenza a presentare la veduta prospettica dell'interno degli edifizî si ritrova nelle altre due storie (fig. 134-35). Invece i caratteri della prima di queste pitture sulla porta della Cappella, ci par di riconoscere nelle scene della *Vita di S. Stanislao* nella piccola tribuna della nave sinistra della Chiesa inferiore (v. fig. 153), che il Sirèn attribuisce a Giotto. Ma se dobbiamo ravvisare la mano di questo maestro eminente, nella meravigliosa per quanto frammentaria *Coronazione della Vergine* (forse *La Gloria* menzionata dal Vasari) nella stessa Chiesa, dove il sorriso della Vergine e degli Angeli ha qualche cosa di veramente celestiale (v. fig. 152) bisognerà pure riconoscere la stessa mano squisita, come pensa giustamente il Venturi, nella soavissima Vergine coi Santi in Santa Chiara di Assisi, che sono di una dolcezza sovrumana; dove le figure dei due Santi richiamano le altre che sono sulla fronte della Cappella di S. Niccolò a S. Francesco. E in tal caso bisognerà dar ragione al Vasari quando attribuisce a Stefano la Madonna del Camposanto pisano, che è sulla porta d'entrata, e non quando, contraddicendosi, ne parla come opera di Simone Martini. Gli angeli volanti che ivi sostengono il trono della Vergine hanno la stessa dolcezza, lo stesso sentimento lirico di quelli della *Coronazione* di Assisi; mentre son ben diversi dagli altri, alquanto rigidi e freddi, della *Maestà* dipinta da quest'ultimo nella Sala del Consiglio di Siena. Così avremo riconosciuto un ben compatto gruppo di opere da ascrivere a questo Maestro, che fino a qui è rimasto solo un glorioso nome

e un mero *flatus vocis*: perchè l'attribuzione che fa il Sirèn (« Some Paintings by a Follower of Giotto », in *Burlington Magazine*, 1923, p. 259) di quattro pannelli di proprietà Mori a Parigi, e di una mezza figura della Vergine col Bambino nel Museo di Bergen (Norvegia), è cosa molto dubbia anche al Van Marle (V, 468) che li suppone opera di Pacino di Bonaguida.

Sotto le due rubriche: *Pacino di Bonaguida e il gruppo di artisti a cui egli appartiene* e *Diversi seguaci a Firenze, Padova, Assisi e Pistoia*, il critico comprende un gruppo vario di pitture, che più o meno si collegano a quel Pacino di Bonaguida, che segna una tavola ora all'Accademia fiorentina, e con una data incerta (MCCCX...). Ma poichè lo spazio rimasto non consente più di una cifra romana, è esclusa l'ipotesi del Thode, che si tratti del 1330. E bisogna scegliere fra il 1311 proposto dal Venturi (*Storia dell'Arte italiana*, V, 1905) e il 1320 supposto dal van Marle. A quest'ultima data, che è quella in cui Pacino trovava matricolato nella Compagnia dei pittori, io mi accosto volentieri. Ma non saprei egualmente consentire che possa annoverarsi fra i seguaci di Giotto. La prima notizia che di Pacino si abbia è del 1303, che già lo suppone provetto maestro. Ora, se l'inizio dell'opera artistica di Giotto può congetturarsi intorno al 1290, è difficile che Pacino, ancorchè abbia potuta provare l'azione del genio giovanile di Giotto, possa dirsene seguace. L'opinione, espressa dall'Offner (*Art in America*, 1922, p. 3) e già dal Suida (1905) e da altri, ch'egli si congiunga al così detto Maestro della *Santa Cecilia* (agli Uffizi), ha qualche fondamento. Ricorda assai questo di Pacino il polittico della Galleria di Bologna che reca il nome di Giotto, per la statuaria monumentalità delle figure: ma richiama egualmente il Maestro della *Santa Cecilia* che il Sirèn (*Burlington Magazine*, 1920, 1921) e già il Venturi ed altri tendono ad identificare con Buffalmacco. Le due figure esterne ai lati della tavola bolognese, come le due corrispondenti del polittico di Pacino, riproducono le forme solenni e grandiose di quella che il Sirèn vide già nel Palazzo Davanzati e poi in America, e da lui magnificamente pubblicata a capo della sua ricerca sulla « ipotesi di Buffalmacco ». Convengo altresì che il polittico del Refettorio di S. Croce (che il Van Marle riproduce III, 246) ricorda assai questo maestro, come anche l'altro conservato nella cripta di S. Maria del Fiore.

Nell'altra rubrica, dove il Van Marle parla della diffusione dell'arte di Giotto, si trova a parlare anche dei quattro Crocifissi fiorentini, così discussi dal Cavalcaselle, dal Venturi e da altri. Ora, a proposito di quello che è sulla porta di S. Maria Novella, è venuto di moda il dirlo opera di scuola. Il Marle lo riconosce bensì di fine fattura; e tale è veramente nella sua parte superiore. Ma non ricorda che l'allogagione a Giotto è certa documentariamente: e se l'esecuzione potè essere di Puccio Capanna, che simili composizioni dipinse a Firenze e a Pistoia, il disegno dovette essere del Maestro.

Parlando poi della *Incoronazione* e delle *Scene della vita di S. Stanislao*

(finora credute di S. Niccolò), nella Chiesa inferiore di Assisi, non sembra che il Marle vi scorga quella suprema dolcezza e grazia che fanno correre il pensiero a Stefano fiorentino, o al suo figlio Giotto di Stefano (Giotto), a cui le attribuisce il Suida. Certo esse sono opera di un grande maestro fiorentino: al quale pure, come dicemmo, si deve la squisita figura della Vergine, così giustamente celebrata dal Venturi, e dei due bellissimi Santi che la fiancheggiano, in S. Chiara di Assisi.

Ragionando di Puccio Capanna, il Van Marle dimentica che un frammento del *Noli me tangere* si trova nella prima Cappella a sinistra di S. Trinita a Firenze, e che a lui vengono attribuiti dal Vasari i freschi della Cappella Covoni in Badia, dei quali rimane la volta, dal Sirèn ascritti a Giotto. Quanto ai frammenti del S. Francesco di Pistoia, il Marle si discosta, a ragione, dal giudizio del Thode e da quello del Cavalcaselle, ma non li crede di un discepolo immediato di Giotto; cosa, invece, confermata dalla data anteriore al 1343 e dalla identità delle composizioni con quelle giottesche di Assisi e di S. Croce.

In quest'ultimi anni, per opera del Berenson, del Suida, del Borenius, Sirèn ed altri, del così detto Maestro della *S. Cecilia* agli Uffizi si son potute riconoscere varie opere in Italia e fuori. Altre ora ne aggiunge il Van Marle (III, p. 274 ss.). L'ipotesi, espressa già dal Thode e dal Venturi, che questo maestro, contemporaneo di Giotto e per così gran parte indipendente da lui e più vicino a Cimabue, si abbia ad identificare con quel Buffalmacco, il cui stato civile, per dir così, ha chiarito il Bacci, ha acquistato terreno soprattutto per una serie di raffronti istituiti dal Sirèn in successivi articoli da lui pubblicati nel *Burlington Magazine* (1914-1924); nel che sembra ora consenta il Van Marle (V, 470). Forse questo singolare maestro, così caratteristico, operò ad Assisi; ma allora bisognerebbe considerarlo fra i seguaci di Giotto; il che renderebbe difficilmente spiegabile come nell'elenco dei migliori pittori fiorentini dato nella celebre novella del Sacchetti (136), manchi il nome di Buffalmacco, se con questo deve identificarsi il Maestro della *S. Cecilia*, e, come io credo pure contro il Sirèn, anche della tavola col San Pietro nella Chiesa di S. Simone a Firenze. Non riconosco invece che ad un seguace di questo maestro appartenga la bella Madonna dell'Accademia fiorentina, riprodotta dal Van Marle (III, 295).

Il quale (III, 294; V, 470) parla nuovamente di Jacopo del Casentino, prima di Taddeo Gaddi: cosa non ragionevole perchè, se anche non si voglia considerarlo suo scolaro secondo la tradizione Vasariana, il testamento di Taddeo ce lo dice suo familiare e suo fiduciario, insieme con Giovanni da Milano; ciò che farebbe crederlo di qualche anno più giovane del testatore. Comunque sia, egli è uno degl'immediati seguaci di Giotto e fiorisce nella prima metà del Trecento. Il punto di partenza per giudicare questo maestro è la tavola Cagnola, segnata del suo nome: e dell'autenticità della segnatura non abbiamo ragione di dubitare, tanto più che non si tratta di un maestro

di grido. Ora l'affinità di quella tavoletta con quella dell'Arte della Lana e del Tabernacolo di via Malcontenti pare indubbia. E anche a me come al Salmi e al Van Marle par probabile gli appartenga il *S. Bartolommeo* degli Uffizi, e non già a Giovanni del Ponte, a cui viene assegnato dal Catalogo. Altre attribuzioni gli vengon fatte ora dal Salmi (*Belvedere* di Roma, maggio 1924), dal Sirèn (V, sopra), dal Van Marle (v. 472), sulle quali è difficile il decidere.

Ben condotto è il capitolo su Taddeo Gaddi (III, 301-347) dal Van Marle; al quale spetta il merito di aver trovato, in una privata collezione di Milano, la più antica opera di questo pittore: una storia della *Presentazione al Tempio* simile a quella della Cappella Baroncelli di S. Croce (V, 473-74), alla quale stranamente egli non accenna. Sembra tuttavia anteriore all'affresco perchè porta la data 1330: il che porterebbe a credere che le storiette dell'Accademia fiorentina, e forse il polittico dell'*Incoronazione* a S. Croce, siano anteriori ai freschi della Cappella Baroncelli; un disegno poi quali il Van Marle ha trovato nel Louvre (V, fig. 281).

Nel capitolo IV, consacrato a Bernardo Daddi e ai suoi seguaci, il Van Marle parla della *influenza senese in Firenze*. Anche su questo punto conviene intendersi, per non cadere nelle esagerazioni e nei preconetti che occupano la critica da qualche decennio. Che ad un certo momento del. sec. xiv nei pittori fiorentini appariscano già visibili le grazie coloristiche e lo spirito ornamentale ed elegante della scuola senese, non si può recare in dubbio. Lo stesso Nardo di Cione a S. Maria Novella, e Giotto di Maestro Stefano, se sue si hanno a dire certe storie ad Assisi, mostrano di aver sentiti questi contatti. Ma sarebbe anche da cercare inversamente quanto i Senesi dovessero ai maestri fiorentini, e soprattutto a Giotto. Siena mandò i suoi pittori a Firenze; forse Duccio, e certo i Lorenzetti e Simone Martini; mentre Firenze, durante il secolo xiv, non sembra, colla sua opera pittorica, esser penetrata in Siena. Ora questo si potrebbe attribuire a maggiore vitalità espansiva dell'arte senese, se non sapessimo che, anche più tardi, i Senesi provvidero ad impedire questa importazione, per così dire, da altri centri artistici, e specialmente da Firenze; dove questa mostrò sempre di accogliere ospitalmente artefici di ogni parte d'Italia. E bastino per quel secolo gli esempi di Antonio Veneziano e Giovanni da Milano, che acquistaron la cittadinanza fiorentina. Questo isolamento di Siena fu, anzi, una delle precipue cagioni del rapido decadimento della pittura senese, già nella seconda metà di quel secolo, e più nel successivo.

Io credo che sarebbe una nuova indagine da fare, ricercando quanto la pittura fiorentina, nella prima metà del Trecento, potè sui maestri senesi che visitarono Firenze, forse cominciando dallo stesso Duccio, che deve non poco all'influenza di Cimabue e forse dello stesso Giotto. Ma, ad ogni modo, non mi pare che si possa muovere dal Daddi per ricercare questa penetrazione senese, come fa il Van Marle. Il Daddi è già matricolato nell'Arte dei

medici e speciali fra il 1312 e il 1320: e dal 1328 è datato il trittico degli Uffizi, che lo mostra artista già maturo e ben lontano dallo spirito dell'arte senese: tanto che bene a ragione lo Schubring contrapponeva la tavola del Daddi a quella dei vicini maestri senesi, quando si trovavano contigue nel primo corridoio di quella Galleria. Nè le grazie ideali dei senesi mostrano punto i freschi di lui in Santa Croce. Il Daddi sembra invece affine per l'arte a Pacino di Bonaguida e talora prossimo a Taddeo Gaddi, suo forse più giovane contemporaneo. Che in epoca più tarda, certi suoi piccoli trittici, come quello dell'Accademia, l'altro del Bigallo in Firenze, ed altri in Italia e fuori, mostrino per le squisite finenze coloristiche la possibilità di un influsso senese non nego. Ma nulla prova che non si tratti di un progresso spontaneo, in questo e negli altri maestri fiorentini, come Nardo e Andrea di Cione, che pure esso mostra nella predella della tavola a S. Maria Novella vivezze coloristiche notevolissime.

Allè opere del Daddi, enumerate dal Marle, dal Suida, dal Sirèn, dal Conte Witzum e da altri, credo si debba aggiungere un tabernacolo, veduto da me qualche anno fa nella Cappella delle Oblate di Santa Maria Nuova; e ad un suo scolaro l'altro che è nella stanza riservata della Compagnia dei Buonomini di S. Martino in Firenze.

Tanto meno poi mi pare ragionevole il comprendere, sotto la rubrica o il titolo « d'influenza senese su Firenze », quel forte e robusto maestro Maso, che deriva direttamente da Giotto. Su quello che il V. Schlosser chiama « il problema di Giotto » ho discusso più volte, ed anche nelle pagine di questo libro. Il Van Marle segue in generale il Sirèn. Ma qualunque sia dei due che portano questo nome nei documenti, il Maso celebrato dal Villani e dal Ghiberti, autore dei dipinti nella Cappella di S. Silvestro a S. Croce e della *Pietà* agli Uffizi, nulla ha dell'arte senese. Che anzi la controversa espressione del Ghiberti « abbreviò l'arte della pittura » sembra indicare la sua semplicità e l'assenza di ogni minuta ornamentazione. E se questa apparisce nel tabernacolo di via della Chiesa in Firenze, da me sopra pubblicato (e già nella *Rassegna d'Arte*, 1909), questo sembra appartenere all'età tarda di lui, intorno al 1350, quando l'azione della pittura senese in Firenze si faceva già sentire: seppure non si voglia attribuirlo a Giotto di Stefano, che può aver serbato traccie d'affinità coi tipi e le forme dell'antico Maso, e così aver dato luogo alla confusione dei due maestri. A questa possibilità accenna pure il Van Marle, III, p. 413). E potrebbero bene essere opera giovanile di questo Giotto di Stefano gli affreschi nella Cappella Strozzi nel Chiostro di S. Maria Novella. Giova ricordare che Stefano aveva pure dipinto in quella Chiesa, e che sembra dovesse essere bene affetto a quei monaci domenicani, dacchè il documento pistoiese dice di lui « istà dai frati Predicatori ».

L'influenza senese è invece ben chiara in Andrea Bonaiuti: e può aver dato occasione al Vasari, o ad altri prima di lui come è lecito supporre, di at-

tribuire a Simone Martini parte della decorazione del Capitolo di Santa Maria Novella; mentre non si vede come vi si riadduca Antonio Veneziano, di cui in Van Marle stesso dice giustamente (III, 452): « i suoi tipi non dispiegano il languido sentimento e la bellezza spirituale dei Senesi, in quella misura in cui accade per altri pittori fiorentini di questo gruppo ». Se pensiamo che da lui vengono Gherardo Starnina e Paolo Uccello, e più tardi Masolino, dobbiamo riconoscere in lui il vero progenitore della pittura del primo Quattrocento fiorentino.

Dopo le analisi stilistiche del Suida non pare più lecito seguire la tradizione che associa interamente Nardo di Cione ad Andrea Orcagna, tradizione seguita anche dal Berenson: sebbene, come è facile intendere, i due fratelli operassero insieme nella stessa bottega, il che risulta anche dal documento pistoiese. Il Van Marle, che tuttavia insiste sulla distinzione, finisce anch'egli per considerare Nardo come un aiuto del fratello, minore bensì per età, ma di più vasta attività; e conclude (III, 459) che « le molte importanti imprese artistiche dell'Orcagna provano la generale reputazione dei doni straordinari di Andrea, mentre nulla di simile è conosciuto di Nardo ». Ebbene, un documento pistoiese ancora inedito, ma che presto vedrà la luce, contiene un patto fra Giovanni Cristiani, pittore pistoiese, e Nardo di Cione, in cui quegli si obbliga di aiutare maestro Nardo ogni volta che questi operi fuori di Firenze. Il che dimostra che Nardo aveva già operato fuori della città natale (e probabilmente nel Camposanto Pisano) e che il pittore pistoiese si considerava come suo allievo ed aiuto. Oltre di che la decorazione delle volte dell'Oratorio del Bigallo fu dagli Operai affidata al solo Nardo di Cione (v. il *Bigallo*, illustrato da C. Ricci, G. Poggi e I. Supino, 1904), ed ancora sono visibili dell'opera di Nardo alcune teste di santi.

La differenza poi fra gli affreschi parietali della Cappella Strozzi in S. Maria Novella, che il Ghiberti dà a Nardo di Cione, e la tavola segnata col nome del fratello Andrea, non potrebb'essere più manifesta. Il mirabile rilievo scultorio delle figure della tavola, alquanto corte di proporzioni, si contrappone alla delicatezza coloristica delle sottili e gentili figure, specialmente nella Storia del Paradiso, che ci fa presentire Fra Angelico, e risente certo dell'arte senese. Anche il Sirèn (in ciò d'accordo col Suida) ascrive a Nardo l'intera decorazione della Cappella (*Giotto and some of his followers*, 1917, II, 276). E se questo è, conviene annoverare anche Nardo fra i più solenni pittori fiorentini della metà del secolo XIV; un pittore altamente decorativo, delicatissimo e colorista squisito, anzichè scultorio e veemente come ci appare Andrea nella tavola dell'altare e nel frammento degli affreschi di S. Croce, riprodotto dal Van Marle (III, fig. 260), che pur richiama il *Trionfo della Morte* nel Camposanto pisano, dal Vasari, come è noto e come io torno a credere probabile, dato allo stesso maestro. Se poi dobbiamo credere di Nardo, secondo la testimonianza del Ghiberti, la figurazione dell'*Inferno* nella stessa Cappella Strozzi in S. Maria Novella, do-

vremmo anche riconoscere in lui una perizia nel rendere il nudo, per quel tempo singolarissima. Il Marle, col Sirèn, propende a credere opera sua i frammenti degli affreschi nella Cappella Giuochi e Bastari nella Chiesa di Badia, che il Bacci (*Bullettino del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1911) volle rivendicare al Buffalmacco, secondo la parola del Vasari. Ora che si abbiano qui dipinti della seconda metà del secolo, convengo anch'io. Ma non so vedervi, se mai, se non la mano di qualche seguace di Nardo; mentre consento che si possano considerare opera giovanile di questo maestro, come per primo suppose il Suida ed ora d'accordo con lui il Van Marle, i quattro affreschi nel cosidetto « Sepolcreto » del chiostro piccolo di S. Maria Novella, sui quali il Ruskin fantasticò di Giotto, e che il Venturi vuol piuttosto credere della scuola di Andrea. Di Nardo mi sembra altresì probabile opera la *Coronazione della Vergine* nel Victoria and Albert Museum di Londra, riprodotta dal Van Marle (fig. 274). Insomma questo maestro merita ancora uno speciale studio, come uno dei più cospicui e reputati fra i pittori fiorentini del Trecento.

Poco o nulla è da notare sugli altri fiorentini che nella seconda metà di quel secolo segnano, prima di Masolino e di Masaccio e forse dell'ignoto ancora Giuliano d'Arrigo (il Pesello), un progressivo scadimento, come Iacopo di Cione, Giovanni del Biondo, Giovanni del Ponte, lo stesso Agnolo Gaddi coi suoi seguaci, Niccolò di Pietro Gerini, Lorenzo di Niccolò, Lorenzo di Bicci, e Bicci di Lorenzo, e gli altri minori. Se non chè accanto ad essi vi è un aureo filone che ci conduce a Masolino, e segna il passo del rinascimento nel primo Quattrocento. Dalla scuola di Angelo Gaddi, e, come pare, di Antonio Veneziano, esce quel Gherardo Starnina a cui il Vasari ricollega Masolino. Ora circa lo Starnina, anche il Van Marle si diffonde assai (III, 565-577; V, 478 s.). In questi ultimi anni lo Schmarsow è tornato ad attribuirgli le pitture decorative della Cappella Castellani in S. Croce, che, dopo il Cavalcaselle, si eran tenute opera di Agnolo Gaddi. Certo è che la scuola di costui si riconosce in tutta l'opera di quella Cappella. Ma l'attribuzione vasariana allo Starnina deve avere qualche fondamento. In quei freschi si scorge la mano d'un continuatore di Agnolo, molto originale e vivace; come ora possiamo giudicare anche meglio che lo stesso Van Marle e lo Schmarsow non abbian fatto, dopo i recenti e diligenti restauri di quella Cappella, che hanno portato alla luce non poche parti sconosciute finora. E allo Starnina il Borenius e altri han creduto di attribuire varie pitture all'estero: nella collezione Johnson di Filadelfia (*Art in America*, 1923, p. 179), nella collezione Hendencourt a Londra (*Burlington Magazine*, 1921, p. 154, e 1922, p. 233). D'altra parte le ricerche del Forno, del Mayer, del Bertaux, hanno accertato che il soggiorno dello Starnina in Ispagna, di cui prima si dubitava, è un fatto incontestabile. Nel 1380 *Gerardo Jaume* (di Iacopo o Giacomo) *Florentus* opera pel re Giovanni di Castiglia: e quantunque fosse in Firenze nel 1387, dev'essere tornato nuovamente in Ispagna,

poichè nel 1398 dipingeva una tavola d'altare per la chiesa di S. Agostino, e le pareti nella chiesa di S. Francesco in Valenza, dove è ricordato anche nel 1402. Altre opere gli vengono attribuite dai critici in altre parti della Spagna. Ma è dubbio se non appartengano ad altri maestri fiorentini, a Dello per esempio, che colà si recarono in quel torno di tempo. Su ciò sono da vedere anche alcuni articoli del Conte Carlo Gamba, nel *Marzocco* di quest'anno 1925, che il Van Marle non mostra di conoscere. Il campo è ora aperto a nuove e sistematiche ricerche dalle quali, e non soltanto circa a questo misterioso Starina, ma su altri maestri fiorentini ed italiani che operarono in Ispagna, può venire una luce inaspettata.

APPENDICE II.

La tavola che il Vasari e gli altri dissero fatta da Andrea del Verrocchio per la chiesa di S. Domenico del Maglio in Firenze, e che noi abbiamo data nella vecchia riproduzione della stampa settecentesca, trovasi ora nella Galleria di Budapest (segnato n. 1386). La derivazione dal Verrocchio della tavola di Budapest e la identità con quella della *Etruria pittrice*, non ha bisogno di esser dimostrata. Si confronti la fotografia che io ne do nel *Bullettino del Ministero della Pubblica Istruzione*, agosto 1925, e sarà agevole riconoscere l'una cosa e l'altra. Quanto alla seconda, cioè alla identità colla incisione, non occorrono commenti; e circa la provenienza verrocchiesca, basta osservare il mento bipartito, da un solco più che da una fossetta, dei due angeli e dei Santi non barbati; caratteristica che ritroviamo fortemente segnata nel S. Giovanni del *Battesimo di S. Salvi* ora agli Uffizi (la testa dell'angelo a destra è nella tavola di Budapest quasi una riproduzione, in minori proporzioni, di quella del Battezzatore agli Uffizi), e del vescovo San Zeno nella tavola pistoiese; ed osservare altresì le mani di tipo e di mobilità tutta verrocchiesca, come la destra del San Pier Martire che protegge e presenta Santa Caterina, e le due mani chiuse della *Vergine Adorante*; la cui testa, colle forti palpebre serrate a coperchio, ricorda non poco quella in terra cotta del Verrocchio ora al Museo Nazionale di Firenze, proveniente da S. Maria Nuova, ed anche quella di Lucrezia Tornabuoni nel bassorilievo dello stesso Museo.

Tuttavia la durezza di certe forme, la rigidezza troppo statuaria di certe figure (e specie quella dello strabico S. Iacopo) fa credere al Cavalcaselle, che se il disegno e la composizione si deve certamente al maestro, la esecuzione fu opera della bottega. L'ultimo catalogo della Galleria ungherese (G. von Türe, *Die gemälde Galerie des Museums für Bildende Kunst in Budapest*, Berlin, 1916, p. 45), dove il dipinto è descritto assai minutamente, identificandolo con quello di S. Domenico del Maglio, ricorda le seguenti attribuzioni: Botticini c. 1471 (Mackowski), Verrocchio (Mueller-Walde), maniera del Botticini e

forse Cosimo Rosselli (A. Venturi), compagno di Botticini (Kuhnel), disegno del Verrocchio, esecuzione di un allievo (Cavalcaselle). Nel Catalogo è attribuito alla bottega del Verrocchio. Il Reymond, nella sua monografia sul Verrocchio, e così la Cruttwell, mostra d'ignorarlo. Se si tiene conto della indicazione del Vasari che fa seguire il *Battesimo di San Salvi* all'opera di questa tavola domenicana, questa dovrebbe tenersi per opera assai giovanile del Verrocchio pittore, nella quale pare evidente lo studio di Andrea del Castagno, e nella figura del Vescovo a sinistra quello di Domenico Veneziano (si confronti colla figura del vescovo S. Niccolò della tavola di S. Lucia dei Magnoli ora agli Uffizi), non che il ricordo, specie nella testa della Madonna di quella della tavola nel Carmine di Pisa di Masaccio, da poco ritrovata in Inghilterra.

In ogni modo, e cogli elementi di confronto che essa offre colla tavola pistoiese, questa deve considerarsi come l'ultima opera pittorica del grande maestro, nella quale collaborarono più che Lorenzo di Credi i due grandi allievi Leonardo e il Perugino.

APPENDICE III.

A pag. 231:

- Un «unpublished Signorelli», nella collezione privata del Conte Crawford Balcarres in Inghilterra pubblica L. Dussler, nel *Burlington Magazine*, July 1925, p. 2-3.
- A. Venturi, « Per Luca Signorelli », ne *L'Arte* luglio-ottobre 1925, p. 220 ss. pubblica una mezza figura dell'*Annunziata* nella collezione di M. van Gebler a Zeecreble nel Belgio.
- Una Madonna col bambino nella Chiesa di S. Lucia a Montepulciano, e un'altra Madonna col fanciullo nella raccolta Roscos a Liverpool.

TAVOLE



TAVOLA I. — Firenze, Tabernacolo in via del Leone
(Fot. Alinari)



TAVOLA II. — Firenze, Affresco del secolo xv nel tabernacolo
in piazza del Carmine. (Fot. Alinari)



**TAVOLA III. — Particolare dell'affresco precedente (secolo xv)
(Fot. Alinari)**



**TAVOLA IV. — Firenze, via della Chiesa: Scultura del secolo XVI
(Fot. Alinari)**



TAVOLA V. — Firenze, via del Leone: Calco del sec. xv
(Fot. Alinari)



TAVOLA VI. — Parte centrale della tavola nel-
l'Oratorio della Vergine di Piazza a Pistoia
(Fot. Ministero della P. I.)



TAVOLA VII. — Figura a destra della tavola precedente
(Fot. Ministero della P. I.)



TAVOLA VIII. — Figura a sinistra della tavola precedente
(Fot. Ministero della P. I.)

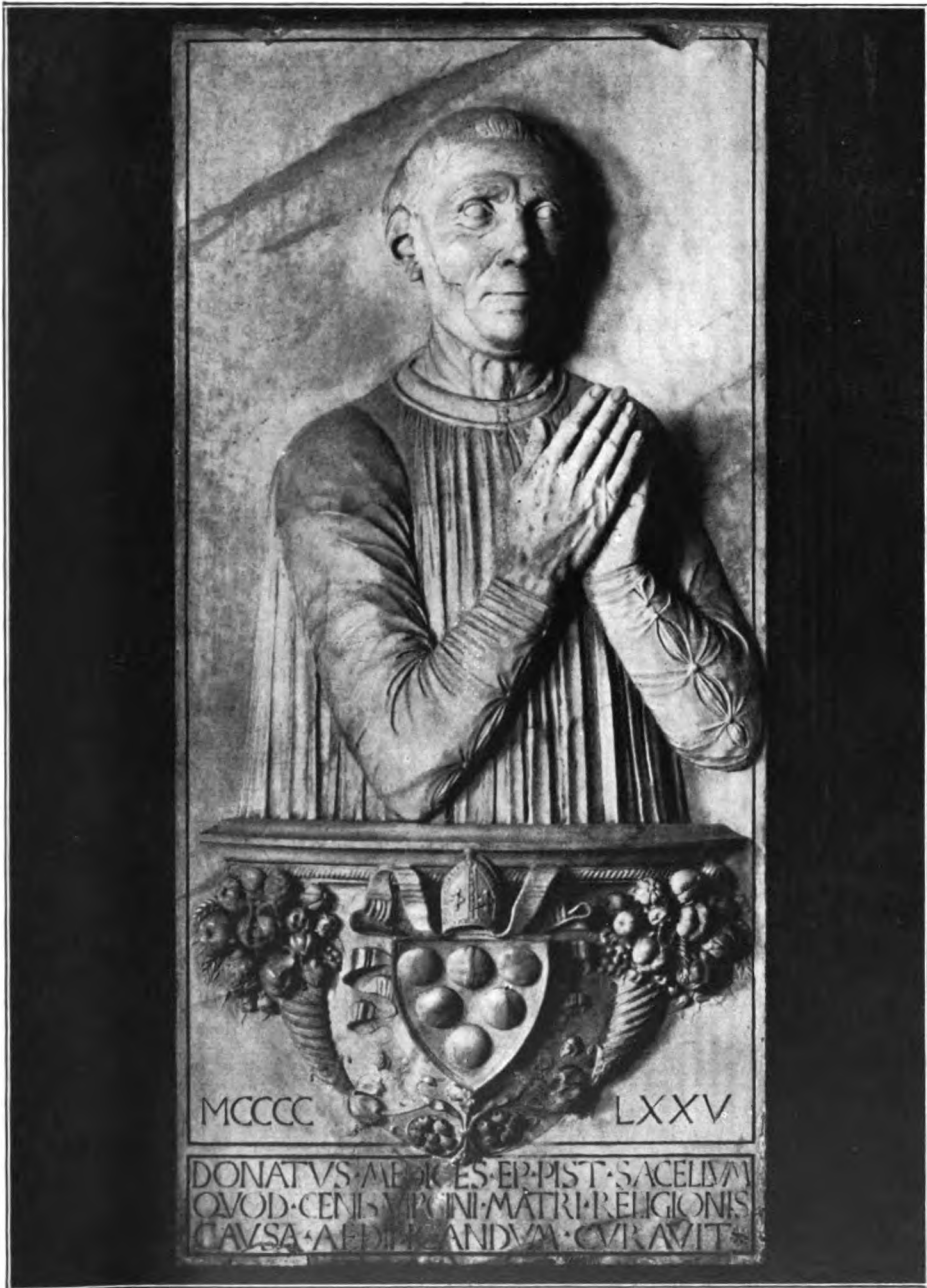


TAVOLA IX. — Pistoia (Cattedrale): Busto del Vescovo Donato de' Medici
(Fot. Ministero della P. I.)



TAVOLA X. — Lastra tombale del Vescovo Donato de' Medici
 (Fot. Ministero della P. I.)



TAVOLA XI. — Ciborio in marmo (secolo xv)
nella Cappella del Vescovo Donato de' Medici
(Fot. Ministero della P. I.)



TAVOLA XII. — Tavola del Verrocchio, ora a Budapest (Dall' *Etruria Pittrice*, 1791)
(Fot. Ministero della P. I.)

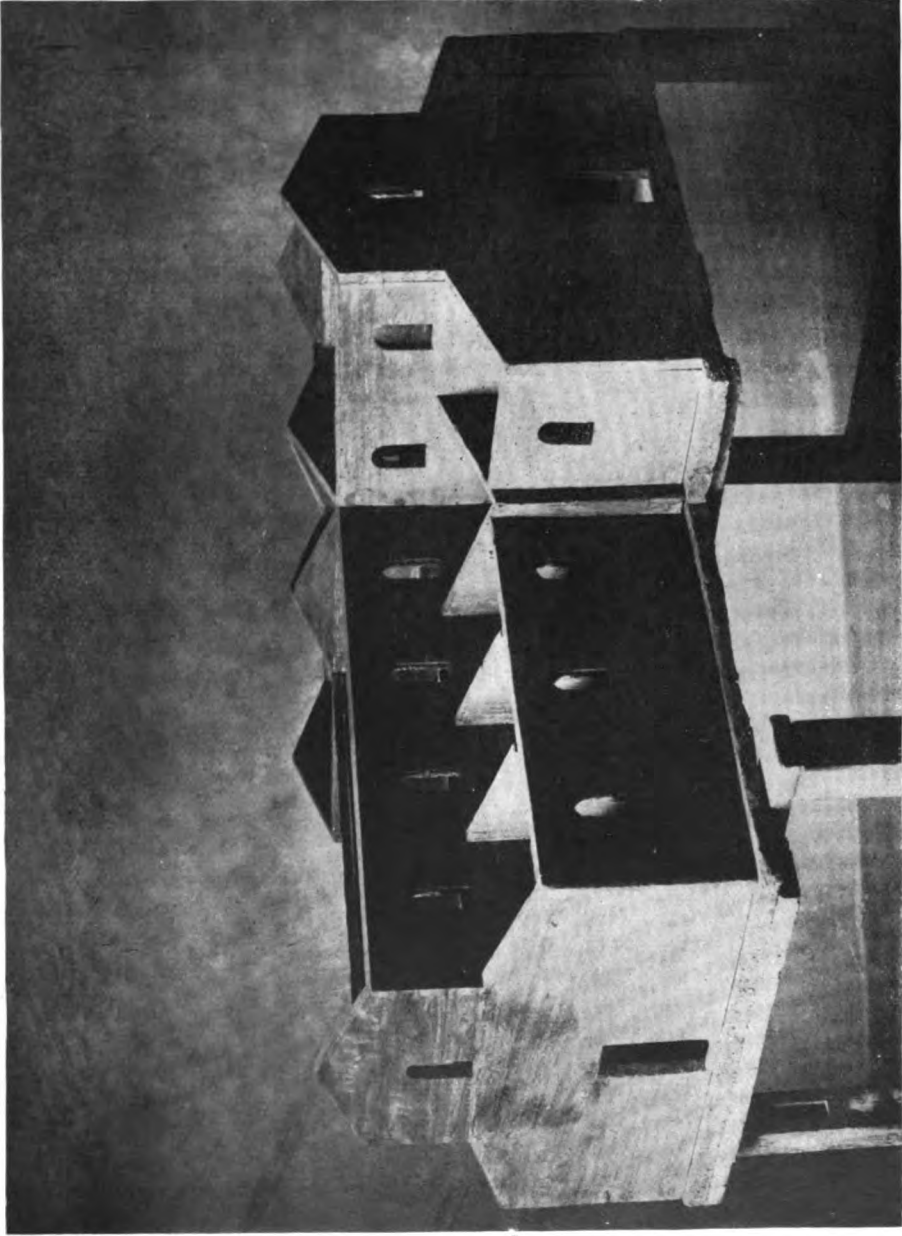


TAVOLA XIII. — Baccio d'Agnolo, Modello in legno per la Chiesa di S. Giuseppe in via dei Malcontenti a Firenze
(Fot. Ministero della P. I.)

INDICI

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

- Tavola I. — Firenze, Tabernacolo in via del Leone.
- » II. — Firenze, Affresco del sec. **xv** nel tabernacolo in piazza del Carmine.
- » III. — Particolare dell'affresco precedente (secolo **xv**).
- » IV. — Firenze, via della Chiesa: Scultura del secolo **xvi**.
- » V. — Firenze, via del Leone: Calco del sec. **xv**.
- » VI. — Parte centrale della tavola nell'Oratorio della Vergine di Piazza a Pistoia.
- » VII. — Figura a destra della tavola precedente.
- » VIII. — Figura a sinistra della tavola precedente.
- » IX. — Pistoia (Cattedrale): Busto del Vescovo Donato de' Medici.
- » X. — Lastra tombale del Vescovo Donato de' Medici.
- » XI. — Ciborio in marmo (sec. **xv**) nella Cappella del Vescovo Donato de' Medici.
- » XII. — Tavola del Verrocchio, ora a Budapest (*Dall'Etruria Pittrice*, 1791).
- » XIII. — Baccio d'Agnolo: Modello in legno per la Chiesa di San Giuseppe in via de' Malcontenti a Firenze.
-

INDICE DEI CAPITOLI

<i>Avvertenza</i>	<i>Pag.</i> 7
<i>Introduzione: Studi recenti sulla storia dell'arte medioevale e moderna italiana</i>	» 9

PARTE PRIMA

Studi e ricerche

I. — Cimabue e la critica moderna.	<i>Pag.</i> 35
II. — Nuovi studi su Cimabue e la sua opera pittorica . .	» 52
III. — Un tabernacolo di Giotto	» 71
IV. — Tabernacoli fiorentini d'Oltrarno	» 77
V. — Il ritratto di Dante nel <i>Paradiso</i> in S. Maria Novella	» 88
VI. — Una tavoletta domenicana del Trecento	» 114
VII. — Note sui dipinti delle chiese fiorentine.	» 119
VIII. — Per la ricerca di un dipinto di Masaccio	» 133
IX. — Anconetta inedita di Domenico Veneziano	» 137
X. — Filippo Brunelleschi scultore	» 143
XI. — L'antica <i>Vita</i> anonima di Filippo Brunelleschi e il frammento del Codice pistoiese	» 159
XII. — Un epigramma sconosciuto di Filippo di Ser Brunellesco contro Donatello	» 191
XIII. — Case e botteghe di antichi artefici di Firenze . . .	» 202
XIV. — Un nuovo documento sul Pesellino	» 210
XV. — Il Verrocchio e Lorenzo di Credi a Pistoia.	» 216
XVI. — Un nuovo « tondo » di Luca Signorelli	» 231
XVII. — Un modello inedito di Baccio d'Agnolo	» 236

PARTE SECONDA

Saggi

I. — Arte domenicana del Trecento.	<i>Pag.</i> 245
II. — I pittori fiorentini del Rinascimento.	» 272
III. — La scultura fiorentina del primo Rinascimento . . .	» 305
IV. — Domenicani, francescani e pittori del secolo xiv . .	» 329
V. — Arte senese e arte fiorentina	» 336
VI. — La resurrezione d'un antico edificio e la gloria d'un artefice: Filippo di Ser Brunellesco e il Palagio di Parte Guelfa.	» 343
VII. — Masaccio e Filippino	» 370
VIII. — Fra Filippo Lippi	» 382
IX. — Nuovi bassorilievi di Donatello	» 395
X. — Per Desiderio da Settignano	» 403
XI. — A Luca Signorelli	» 407
XII. — Raffaello e la critica moderna.	» 431
XIII. — Raffaello e il Leopardi	» 456
XIV. — Raffaello e i poeti stranieri.	» 476
XV. — L'opera di Giorgio Vasari e il suo significato civile .	» 498
XVI. — Una nuova edizione critica del Vasari	» 505
XVII. — Il glorioso tramonto della pittura italiana	» 513
XVIII. — Gli artefici scrittori e la letteratura nazionale . . .	» 527
<i>Appendici</i>	» 556